

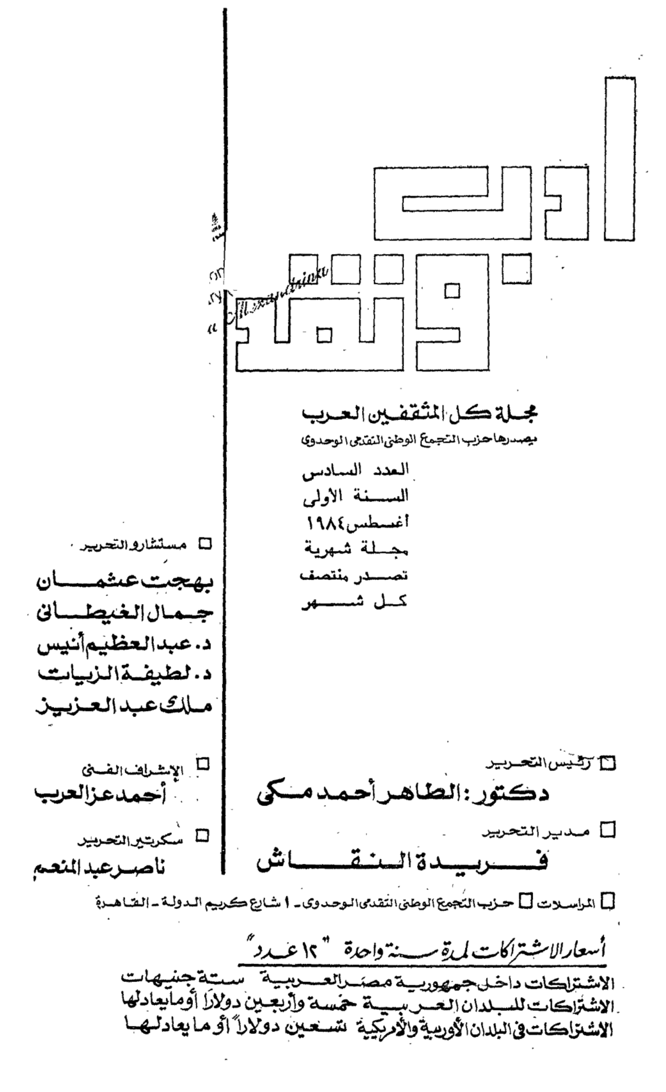
أدب ونقد

٦

أغسطس ١٩٨٤

مجلة كل المثقفين العرب

...رها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى



أدب ونقد

مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

العدد السادس
السنة الأولى
أغسطس ١٩٨٤
مجلة شهرية
تصدر منتصف
كل شهر

□ رئيس التحرير
دكتور: الطاهر أحمد مكي

□ مدير التحرير
فريدة النقاش

□ مستشارو التحرير
بهجت عثمان
جمال الغيطاني
د. عبد العظيم أنيس
د. لطيفة الزيات
ملك عبد العزيز

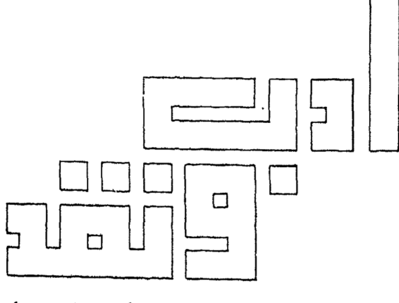
□ الإشراف الفني
أحمد عز العرب

□ سكرتير التحرير
ناصر عبد المنعم

□ المراسلات □ حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي ـ ١ شارع كريم الدولة ـ القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولارا أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوربية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها

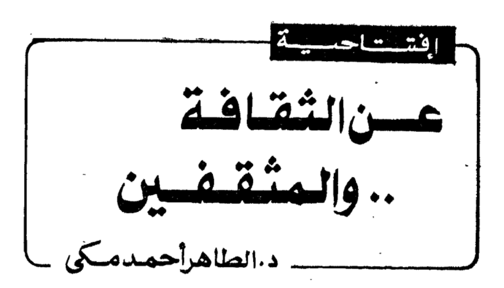


يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

فى هذا العدد :

صفحة

صفحة



أتمنى أن نتجاوز أشخاصنا فيما يتصل بقضية الثقافة ، حتى لا يضيع جوهرها فى غمار الدفاع والاتهام .

لقد ناب الدكتور يوسف ادريس ، كاتبا ومبدعا ، عن الجمهرة الواعية من أمته ، فى التذكير بأن القيم الثقافية العالية فى وطننا تراجعت ، وحلت مكانها مظاهر مادية مؤذية ، اصبحت تسود حياتنا ، وتتحكم فى حركة حياتنا اليومية ، وهى تقيس الفرد بحجم العربة التى يركبها ونوعها ، وعدد العمارات التى يملكها ومستواها ، وما على بدنه من قماش وأين خاطه ، وما فى اصابعه من ذهب ، وما فى بيته من رياش ، وليس مهما بعد ذلك ان يكون فى عقله شيء ! .

وفى البيت المصرى الحديث نجد التليفزيون والفيديو والثلاجة والغسالة والمكنسة ، وكل المستوردات الحديثة ، ويتناقش الفرد حول الكرة ، ويعرف أسماء لاعبيها فى كل الدول ، ولكنه لا يتعامل مع الكتب والمجلات ، وليس فيه مكتبة ولا آلة كاتبة ، ولا يعرف اسم كاتب مصرى حتى لو كان يسكن نفس الشارع ، وكلها ظواهر مقلقة نلمسها جميعا ، وتدرك عواقبها قلة واعية ، لأنها تنتهي بنا فى نهاية المطاف الى أمة تعيش عالة على

الغير ، تستهلك ما ينتج الآخرون ، وتساق الى حيث يريدون لهـا أن تكون ، لا تبدع لأنها لا تقرأ ، ولا تخترع لأنهـا لا تفكر ، ولا تعمل عقلهـا لأنهـا مشغولة بمطالب المعدة ! .

وهى قضية التنبيه اليها يتجـاوز قدرة فرد ، وعلاج خللها ، يتجاوز طاقة وزارة ، لأنه يتوقف بدءا على المكانة التى نريدها لأمتنا ، والسـياسة التى تقررها لتبلغ بهـا هذه المكانة ، والنهوض بهـا موزع على هيئات عديدة ، تتبع الدولة مباشرة أو فى نهـاية المطاف ، ويرتبط بهيئـات لها شبه استقلال ولكنها ترهلت ، واستكانت ، وأصبح شعارها ليس فى الامكان أبدع مما كان .

بداية الاصلاح فيما أرى أن يعى المثقفون الحقيقيون دورهم وأن يدافعوا عنه ، فليس سرا ان أشباه المثقفين وهم أخطر من الأميين زحفوا على الصفحات الأدبية فى الصحف ، وعلى أمكنة التوصية فى أجهزة الأعلام، وجعلوا منها شـيئا غثا ، لا لون له ولا طعم ، وان كانت له رائحـة تزكم الأنوف الشريفة . كم من المواطنين اليوم يعرفون مثلا أن فى الاذاعة برنامجا اسمه البرنامج الثانى ، وأنشىء يوما ليكون رسـول الثقافة الرفيعة الى جمهرة الراغبين ، وكان كذلك يوما ، ومازال يتدنى حتى أصبح لا شىء !

وأن يكون دورهم ايجابيا ، فلا يشاركون فى تعمية ، ولا يتحولون الى أدوات للزيف ، وشعارات للتمويه ، فمن المعيب جدا أن يبقى كاتب شريف عضوا فى اتحـاد للكتاب لا يتبنى قضية جادة ، ولا يدعم موقف كاتب مناضل ، ولا يعرف له أحـد نشاطا ؟ ، وأن يبقوا على الحيـاد فى معركتنا السـياسية ، وأى اصلاح يبدأ منها ، ويجىء تابعا لهـا : ان ادعاء الاستقلالية هنا لون من الانتهازية ، لا نرضاه لهم ، ولا يرضونه لأنفسهم .

أن العودة بالثقافة نفسها الى معانتها الأولى ، دونه جهـاد شاق على جبهات عريضة وعديدة يبدأ بالمدرسة ، وقد انهـارت تماما منـذ سنوات عديدة ، فلم يعد بهـا مكتبة ، ولا تشترك فى مجلة ، ولا تقيم نـدوة تناقش قصة ، وينتهى بدار الكتب المصرية ، وكانت يوما شيئا عظيما تفخـر به مصر ، وانتهى بهـا المطـاف الى مخـزن كتب ، تعبث فيه الأرضة وبقية ألوان الحشرات ، وتتبع مؤسسة اسمها « الهيئة العـامة للكتاب » !

وعبر هذا الطريق هناك المؤسسات الثقافية العديدة ، مثل الجمعية الجغرافية ، والمجمع العلمى المصرى ، ونادى خريجى الجامعة ، وجماعة دار العلوم ، ونوادي هيئات التدريس والنقابات المختلفة ، مطالبة كلها بأن تسهم فى بعث ثقافى يستهدف تنوير المواطن ، وشحذ العوامل الايجابية فى أعماقه ، ليتفاعل وينفعل ، ويترك مكان المتفرج الى موقف المشارك .

وقبل ذلك كله التأكيد على المناخ الثقافى ، ورفع الوصاية عن الشعب، فلا تحدد الدولة للكاتب ماذا يكتب بدءا ، وانما يكتب على مسئوليته ، ثم تقول الجهات القضائية رأيها فيما كتب ، بعد أن ينشر ، اذا رأت الحكومة فى ذلك خروجا على القانون ، فنحمى التأليف والنشر من كل رقابة مسبقة ، مهما كان طابعها ، سياسية أو دينية ، وسواء كان مردها الأحكام العرفية المؤقتة ، أو القوانين السيئة السمعة التى أصدرها السادات فى أواخر عهده .

ولا تحدد للشعب ماذا يقرأ ، وماذا يدع ، وتحول بينه وبين ما ينشر فى الخارج ، من كتابات حررها مصريون ، أبحاثا ودراسات ومذكرات ، لأن الحوار الفكرى دعامة أية حياة ثقافية حية ، ولا يقوم الا حول وجهات النظر المختلفة ، ومن تصارع الآراء تولد الأفكار العظيمة .

واخيرا ان تيسر أمر الطباعة ، فلا تنظر الى المطبعة بوصفها مصدر خطر ، يرودها رجال المباحث فى كل لحظة ، ويتشممون كل ورقة فيها ، وأن تقابل من يحاول أن يؤسسها نظرة متوجسة ، فتقيم فى وجهه الصعاب ، وتلاحقه بالاجراءات لتصده عنها ، وتدفع به الى مجالات أخرى من النشاط .

لقد كتب الدكتور يوسف ادريس ، ورد عليه الوزير ، ولكن القضية بدأت ولما تنته ، واستمرارها يعنى أننا جادون فيما نقول ، الكاتب والمسئول ، والذين شاركوا فى الحوار .

د. الطاهر احمد مكى

رؤيـــة جـــديـــدة إلـــى

علم الكلام الإسلامي

ما كنت اعرف من قبل توفيق ابراهيم سلوم ... على انى كنت اتابع كتاباته الفلسفية خلال السنوات الأخيرة فى بعض المجلات العربية . وكان يبهرنى فى هذه الكتابات الجسارة الفكرية وعمق التناول وسعة الاطلاع .

وفى زيارتى للاتحاد السوفيتى هذا العام ، كان لى حظ الالتقاء به مع المستشرق السوفيتى أرتور سعدييف .

وفى هذا اللقاء راح يحدثنى عن اطروحته فى ((علم الكلام الاسلامى)) حديثا احسست فيه رؤية جديدة حقا ، لعلها امتداد للكتابات المبكرة للشيخ مصطفى عبد الرازق ، ثم لكتابات تلميذه الدكتور النشار ، ولكنها تعد اضافة جادة اكثر عمقا واستيعابا . ولهذا حرصت أن أحضر دفاعه عن أطروحته هذه التى تمت مناقشتها بعـــد أيام من لقائنا فى أواخر ابريل المـــاضى . وكانت المناقشة حامية والدفـــاع حارا ، اخذت اتابع بعض عنـــاصره عن طريق مترجم . وانتهى النقاش والدفاع . بمنحه دكتوراه العلوم فى الفلسفة وهى أعلى شهادة علمية تمنح فى الاتحاد السوفيتى . ولهذا حرصت على ان أعرف القارىء العربى بمضمون هذا العمل العلمى والفلسفى الجاد والمهم . ولعلنا نختلف مع الباحث فى هذه النقطة او تلك ، كعـــدم تمييزه مثلا بين المعتزلة والأشاعرة فى بحثه ، او فى مقالاته فى تفسير بعض الآراء الكلامية . وقد نحتـــاج الى تفاصيل اكثـــر لتبين وجهـــة نظـــرة فى موقف الأشاعرة من نظـــرية الجـــوهر الفردى (او النظرية الذرية) ، وفى تفضـــيله وتمييزه

للجانب العقلانى عند علماء الكلام على الجانب العقلانى عند الفلاسفة الى غير ذلك . الا ان الذى لا شك فيه ان بحث الدكتور توفيق ابراهيم سلوم سيفتح آفاقا جديدة وخصبة للحوار حول تراثنا العربى الاسلامى . ولهذا سأكتفى بأن اترك الكلمة له وحده ، يعرض لنا العناصر الأساسية لبحثه ، تمهيدا للحوار الذى أرجو ان تتسع له صفحات ((أدب ونقد)) .

محمود أمين العالم

معلومات عامة عن الباحث

— توفيق ابراهيم سلوم (سورية) ، من مواليد ١٩٤٧

— عام ١٩٧٨ — درجة دكتوراه فلسفة فى الفلسفة من كلية الفلسفة بجامعة موسكو لقاء رسالته ((المذهب الذرى الاسلامى)) .

— ٢٦ نيسان ١٩٨٤ — دكتوراه علوم فى الفلسفة من معهد الفلسفة التابع لأكاديمية العلوم السوفيتية (موسكو) ، لقاء رسالته ((فلسفة المتكلمين)) (حرفيا : ((فلسفة الكلام))).

— هذه الشهادة هى اعلى شهادة علمية ، تمنح فى الاتحاد السوفيتى .

— من أصغر الحاصلين على هذه الشهادة سنا فى الاتحاد السوفيتى ، اذا لم يكن أصغرهم ، ومن أوائل الذين حصلوا عليها من الأجانب .

دوافع الاشتغال بعلم الكلام

د. توفيق ابراهيم سلوم

ثلاثة دوافع رئيسية :

١ — **اهمية التراث فى المعركة الأيديولوجية الراهنة** ، والقناعة بأن الرجوع الى علم الكلام ، بأساليبه الخاصة فى اضفاء المشروعية على النظر العقلى وبتصديه للسلفية والنصية وبطروحاته التنويرية ، قد يكون اكثر تيارات الفكر العربى الاسلامى جدوى فى الارتقاء بالجماهير العربية ، والمتدينة منها خاصة ، نحو الفكر العقلانى والعلمى المعاصر .

٢ — **رفع الظلم ، الذى لحق بعلم الكلام خاصة ، ومعه بالفكر العربى الاسلامى عامة .**

فقد صور علم الكلام ، ولا سيما الأشعرى منه ، تيارا لا عقلانيا ، يحارب العقل والفلسفة ، ويمثل ((الأرثوذكسية)) الاسلامية الظلامية .

ولكن الأدهى من ذلك هو ما نسب الى المتكلمين فى نظرية ذرية ، هدفها تبرير التدخل الربانى المستمر فى الكون ، ونفى أية قانونية أو سببية أو أطراد فى العالم ، وسلب الانسان حريته فى الارادة ، وجعله أسير الجبرية السلبية .

هذا التصور عن النظرية الذرية الكلامية ذاع ، فى المقام الأول ، بسبب مؤلف اليهودى موسى ابن ميمون (١١٣٥ – ١٢٥٤) « دلالة الحائرين » الذى ترجم الى اللاتينية منذ الربع الأول من القرن الثالث عشر ، وظل حتى يومنا هذا ، المرجع الأساسى عن علم الكلام الاسلامى حتى فى أوساط المتخصصين من المستشرقين .

ان الأقوال المنسوبة الى المتكلمين فى هذا الكتاب قد اتخذت ، طوال قرون عديدة ، حجة للتدليل على « خطل » الفلسفة الدينية الاسلامية (الممثلة بالكلام) و « تهافتها » « ولاعقلانيتها » « ولا منطقيتها » ، وعلى « قصورها » ازاء الفكر الدينى المسيحى الأوروبى .

وعلى أساس هذه النظرية الذرية الموهومة راح المستشرقون ، حتى المعاصرين منهم ، يبنون آراءهم عن « العقلية العربية » . انها ، على حد زعم هؤلاء ، عقلية « تجزيئية » ، « مفككة » ، « ذرية » ، لا ترصد الا التفاصيل والجزئيات ، وتعجز عن الوقوف على الكل ، على العام فى الأشياء الفردية ، وتعجز بالتالى ، عن الابداع الفلسفى الحق (بعكس « العقلية الآرية » ، الكلية والشمولية !) .

وراح البعض (ماسينيون ، مثلا) يرصد ، فى ضوء ذلك ، «الخصائص الجوهرية » للفن العربى الاسلامى ، وانطلق آخرون (باماتيه) لتفسير « خصوصيات » الحضارة العربية ، مثل اعتناء العرب بالجبر لا بالهندسة (!؟) ، الخ . وثمة باحثون يردون الى هذه « الذرية » ركود المجتمع العربى منذ القرن الحادى عشر (برنارد لويس) ، حتى ويفسرون بها التجزئة السياسية للبلدان العربية المعاصرة !

ومما يؤسف له اننا نجد صدى لمثل هذه التنظيرات الخاطئة لدى الباحثين العرب انفسهم – لدى د. عبد الرحمن بدوى (فى كتابه « الموت والعبقرية ») ود. عفيف بهنس (فى جمالية الفن العربى) ، مثلا .

ومن هنا كان الدافع للتصدى لهذه المزاعم والطروحات الخاطئة ، وتفنيدها . وكان قد سبق لباحثين قبلى ان ساهموا بقسط فى هذا العمل . فأستاذى ، البروفيسور أرثور سعدييف ، كان قد كتب فى أوائل السبعينيات بحثا مطولا ، يرد فيها على الطروحات المذكورة من خلال

استعراضه لمختلف الوان الفن الاسلامى . وبمثابة استمرار لذلك جاءت رسالتى « المذهب الذرى الاسلامى » ، التى تقدمت بهـا عام ١٩٧٨ الى كلية الفلسفة بجامعة موسكو لنيل شـهادة « دكتور فلسفة فى الفلسفة »، والتى أفند فيها طروحات ماسينيون وغيره فى ضوء دراسة الذرية الكلامية نفسها ، من خلال وتحديد مكانتها سواء فى النسق الكلامى ، أو فى مسيرة الفكر الانسانى عامة . وتأتى رسالتى هذه « فلسفة المتكلمين » تطـويرا لمـا جاء فى الرسالة السابقة من موضوعات وآراء .

٣ ــ واهم الدوافع هو ، بالطبع ، هاجس فلسفى . فالرسـالة جاءت ، فى المقـام الأول ، بحثـا فى تاريخ الفلسفة . فمنذ رسالتى السـابقة تبين لى أن الكثير من النظريات الكلامية ، مثـل « المعدوم » و « الكمون » « والجبرية » ــ هـذه النظـريات التى لاقت تأويلات جد مختلفة لـدى الدارسين ، ولكنها خاطئة كلها ــ يتعذر فهمها الا فى سياقها العـام ، الذى هو ــ كما أحاول أن أبين ــ القـول بوحدة الوجود البانتيئية .

منطلقات منهجية فلسفية :

وعلى طريق اثبات قول المتكلمين بوحدة الوجـود ، وتقييم مكانتهم فى تاريخ البانتيئية (مذهب وحدة الوجود) عامة ، كان لابد من طرح بعض النقاط المنهجية ، المتعلقة بفهم البانتيئية نفسها . ومن أهم هذه النقاط :

١ ــ خطأ القرن بين وحدة الوجود ونظرية الفيض (الصدور) . فقـد اعتاد الباحثون أن يروا وحدة الوجود مقرونة بنظـرية الفيض الأفلاطونية المحدثة . وربما كان ذلك هو الذى حال بينهم وبين الوقوف على وحـدة الوجود عند المتكلمين ، الذين لم يتبنوا ، على الأغلب ، نظـرية الفيض .

٢ ــ ضرورة التفريق بين وحدة الوجود غير الفلسفية (كما هى ، مثلا ، عند الحلاج وكثير من الصوفية ، والفرق الاسلامية التى تؤله أئمتها ، وعنـد عبدة البقر والأصنام وغيرهم) وبين وحدة الوجود الفلسفية ، التى فيهـا يرمز « الله » الى العـالم مأخوذا فى جملته ، المكانية والزمانية معـا . الله ، هنا ، هو الكون كله ، ما كان منه وما هو الآن وما سيكون .

٣ ــ الله، فى اطار وحدة الوجود الفلسفية ، ليس «محايثا» immanent **للعـالم ، فقط ، كما هـو السائد فى الدراسات الفلسفية ، وانما هـو « مباين »** transcendent له أيضا . وهذه المباينة هى مباينة الكل لأجزائه، مباينة العـالم ، المـأخوذ فى جملته ، للعـالم المـأخوذ فى تكثره . و « التنزيه » المعتزلى ، مثلا ، انعكاس للقول بهذه المباينة .

٤ — فى مذاهب وحدة الوجود الفلسفية ينظر الى العالم من زاويتين: « ميتافيزيقية » ، أى النظر الى أشياء العالم خارج علاقاتها الزمانية والمكانية والسببية ، النظر اليها فى « سكونها » ، و « فيزيائية » ، اى النظر الى الأشياء فى تواجدها المكانى — الزمانى وترابطها السببى . ونظرية « المعدوم » و « الكمون » عند المعتزلة تعكس الزاوية الأولى من النظر الى الكون .

٥ — وحدة الوجود الفلسفية مقرونة عادة بالجبرية (تلك هى ، مثلا ، جبرية جهم ابن صفوان ومدرسته الكلامية) .

حول المسألة الأساسية فى الفلسفة القروسطية :

يرفض صاحب الرسالة التصورات التقليدية عن المسألة ، التى تمحور حولها الصراع الفكرى فى العصر الوسيط ، عصر سيطرة الفكر الدينى فى العالم المسيحى والاسلامى . فهذه المسألة ، فى رايه ، ليست علاقة الفكر بالوجود (القول بتقدم احدها على الآخر ، وما يتصل بذلك من تقسيم المذهب الى « مثالية » و « مادية ») ، ولا مسألة الكليات (وخاصة قرن « الاسمية » بالمادية و « الواقعية » بالمثالية) ، ولا الايمان بالله أو انكاره (وما يتصل بذلك فى قرن المادية بالاكاد) ، ولا قضية العلاقة بين « الماهية » و « الوجود » ، الخ .

ان المسألة الأساسية فى فكر العصر الوسيط هى مسألة **علاقة الله بالعالم** ، التى تنعكس ، على الصعيد المعرفى ، فى مسألة **العلاقة بين العقل والايمان** . أما الحل الطليعى ، « المادى » ، لهذه المسألة فيتمثل فى مذهب وحدة الوجود وفى القول بتقدم العقل على الايمان (الأعمى) . وهذا هو الحل ، الذى جاد بها المتكلمون ، معتزلة وأشاعرة .

حول « المسألة الأساسية » يمكن الرجوع الى مقالة صاحب الرسالة « ماركس والمادية وتراثنا الفلسفى » ، الطريق ، العدد الأول ، ١٩٨٤

على طريق رسم اللوحة الحقيقية لفلسفة المتكلمين :

فضلا عن تحديد النقاط المنهجية الفلسفية العامة ، المذكورة أعلاه ، تطرح الرسالة عددا من المنطلقات المنهجية الخاصة ، المتعلقة بعلم الكلام تحديدا ، وبدوره فى الفكر العربى الاسلامى .

أولا ، **ضرورة التمييز بين علم الكلام وبين الفكر اللاهوتى عموما** . فمن الأخطاء الأساسية ، التى وقع فيها المستشرقون الغربيون ، ومن ثم دارسو الفلسفة الاسلامية من العرب ، هو وضعهم علامة المساواة بين الكلام

واللاهوت theology ، بين الكلام والفكر الدينى . ومن جراء ذلك كانوا يصلون احيانا الى مفارقات طريفة ، كتصوير ابن حزم وابن تيمية «متكلمين» ، والاشارة ، مع ذلك ، الى أنهما وقفا ضد علم الكلام أيا كان . (أنظر مثلا، كتاب د. ماجد فخرى « تاريخ الفلسفة الاسلامية ») .

ان الكلام — كما سبق أن قال ابن تيمية نفسه ! — ليس مجرد النظر والاحتجاج ، وتقديم البراهين العقلية على هذه أو تلك من العقائد الايمانية . انه ، قبل كل شيء ، نوع من النظر ، لا يرتكز ، فى براهينه ، الا على العقل ، فلا يعتمد النص ، أو « النقل » . وبذلك جاء علم الكلام ظاهرة أصيلة فى الفكر العربى الاسلامى ، لم تعرف لها أوروبا المسيحية القروسطية نظيرا . لقد كان ثمرة « تعايش سلمى » سواء بين شتى الفرق الاسلامية ، أو بين الاسلام ، من جهة ، والديانات التوحيدية الأخرى ، من جهة ثانية . ففى الحوار ما بين هذه الفرق والديانات اتضح شيئا فشيئا تعذر الرجوع ، مثلا ، الى « الكتاب » أو « السنة » حجة فى النقاش . وصار المرجع الأعلى هنا هو العقل . وعلى هذه الأرضية نشأ التوجه ، الذى تجسد فى عبارة الجعد ابن درهم (قتل عام ٧٤٢م) « اجمع للعقل » ، هذه العبارة ، التى ستغدو قاعدة أساسية عند المتكلمين .

ثانيا ، النظر الى نشاط المتكلمين فى ضوء المجابهة مع الفكر السلفى :

فالخطأ المنهجى الأساسى ، الذى وقع فيه المستشرقون الغربيون ، هو أنهم انطلقوا من موديل الفكر الأوروبى القروسطى ، وسحبوه على العالم الاسلامى ، فصوروا علم الكلام تيارا « ارثوذكسيا » ، تصدى للفكر الحر ، وخاصة الفلسفى ، ولذا تبحث الرسالة مفصلا فى الفروق بين تطور اللاهوت المسيحى (ولا سيما الكاثوليكى) واللاهوت الاسلامى (السنى خاصة) ، فتبين أن الاسلام السنى طور ، فى المقام الأول ، الفقه ، لا العقائد . ومن هنا فان المجابهة الأساسية لم تكن بين فكر فلسفى — لاهوتى « ارثوذكسى » وآخر « هرطقى » ، كما هو الحال فى أوروبا الغربية الكاثوليكية ، وانما كانت بين التيار السلفى النصى (اهل الحديث، الفقهاء عموما) ، الحنابلة ، الظاهرية .. الخ) ، من جهة ، وبين التيار العقلانى ، مثلا بعلم الكلام والفلسفة .

كان التيار السلفى النصى يرفض التأويل والنظر العقلى فى العقائد . وقد تجسد موقفه فى العبارات الذائعة الصيت — « بلا كيف » (ابن حنبل) و « من تمنطق فقد تزندق » (ابن الصلاح) . ومن هنا كان تصدى السلفيين للفكر العقلانى الكلامى : « قولى فى المتكلمين أن يضربوا بالجريد ، ويطاف

بهم فى كافة القبائل والنواحى ، وينادى بالقوم ــ هذا جزاء من اعرض عن الكتاب والسنة ، واشــتغل بالكلام »(ابن حنبــل) ، « من طلب الدين بالكلام تزندق » (ابو يوسف) ، « الكلام فى الدين اكرهــه » (مالك بن انس) ، « وأدى الكلام بمعظمهم الى الشكوك ، وببعضهم الى الالحاد » (ابن الجوزى) ، الخ .

وفى مجابهة هذه السلفية كان على المتكلمين أن يلجؤوا الى اسلوب « التقية » الى التستر على آرائهم الأصــلية ، وقد انعكس ذلك ، فيمــا انعكس ، فى أن المتكلمين كانوا يفضلون النقاش والجدل فى « مجالسهم» ، ويؤثرونها على تحرير المؤلفــات ، حتى وكان منهم من لم يدون شيئا . أما ما وصلنا من مؤلفات لهم ، تغلب عليها الصبغة اللاهوتية المحضة ، فهى ، على ندرتها ، كتابات موجهة لـ « العــامة » دون « الخاصــة » . وهى تندرج فى عداد ما أسماه المتكلمون انفسهم « جليل الكلام وظاهره » ، خلافا لـ « دقيق الكلام ولطيفة » ، الذى يتناول المسائل الفلسفية البحتة ، ولذا لم يكن من قبيل الصدفة ، مثلا ، انه لم يصلنا شىء من مؤلفات الأشعرى والباقلاينى والجوينى والشهرشتانى فى « دقيق الكلام » .

ومن الأساليب التى اضطر اليهــا المتكلمون **كان ترويج آراء ، لا تروق للسلفيين وتعارضــة مع الدين** (الجاحظ ، وابن الراوندى من المعتــزلة ، والشهرستانى وفخر الدين الرازى من الأشاعرة، وهكذا) ، وفى ضوء هذا التكتيك ينبغى تقييم «هجوم» الغزالى على الفلاسفة فى «تهافت الفلاسفة» . وفى هذا الاطار تنــدرج أغلب « ادعاءات » المتكلمين بأن هدفهم الأســاسى هو « الدفاع » عن الاسلام ضد البدع والديانات الأخرى ، فقد جاءت تلك فى معظمها ، دفاعا عن حق علم الكلام نفسه فى الوجود .

ومن الوان التقية كان الباس المتكلمين لبعض من رجالاتهم رداء سلفيا (الى جانب ملامحهم العقلانية المعروفة) . **فنسب الى الأشعرى ، مثلا ، كتاب « الابانة عن أصول الديانة » ، وهو كتاب ، سلفى ــ حنبلى فى توجهه ، درج الباحثون ، على اساسه ، تصوير الأشعرى واتباعه من أنصار السلفية واللاعقلانية** . وفى الحقيقة فان الغرض الأصلى من نسبة هذا الكتاب كان ــ كما أفصح داعية الأشاعرة ابن عســاكر ــ فهــو حماية علم الكلام الأشعرى من تهجمات الحنابلة : **« واتخذ الاشاعرة من « الابانة » وقاية لهم من الحنابلة »** .

ومن اساليب التقيــة كان ، على الأرجــح ، ما يروى عن بعض مشاهير المتكلمين (الجوينى ، الغزالى ، فخر الدين الرازى ، الدوانى..) من رجوع عن الكلام الى الصوفية والسلفية .

ثالثا ، وثمة منطلقات منهجية ، تتعلق **بكيفية قراءة نصوص المتكلمين والاخباريين** من مؤرخى الفرق . وفى مقدمة ذلك تأتى ضرورة الأخذ بعين الاعتبار طريقتين شائعتين فى الابحاث والنقاشات الكلامية — **الالزام والتجويز** . ان تجاهل هاتين الطريقتين قد ادى بالباحثين الى اظهار آراء المتكلمين فى مظهر عبثى ، لا منطقى ولا عقلانى . وهم يستندون فى ذلك الى اقوال ، منسوبة الى المتكلمين ، مثل الزعم بأن المعتزلة — كما يروى عنهم ابن الراوندى فى « فضيحة المعتزلة » — يقولون أن بوسع انسان واحد قتل أهل الأرض جميعا ، أو شرب ماء البحر كله ، والقول المنسوب الى الأشاعرة بأن « أعمى فى الصين يمكن أن يرى فى الأندلس » . **اما فى الحقيقة فان هذه وغيرها من اقوال لم تصدر عن المتكلمين ، وانما نسبت اليهم بطريقة « الالزام »** (اى « الزامهم » نتائج ، صادرة عن مقدمات يقولون بها) ، وذلك بهدف دحض آرائهم وتبيان تهافتها . فما يرويه ابن الراوندى عن المعتزلة « **الزام** » لهم من قولهم بأن الاستطاعة متميزة عن الفعل ومتقدمة عليه . اما الرأى الآنف الذكر ، المنسوب الى الأشاعرة ، « فيلزم » من قولهم أن « رؤية » الله (التى هى عندهم لون من النظر العقلى) لا تقتضى الشروط المألوفة للرؤية الحسية ، فى مقابلة الرائى للمرئى ، وخروج شعاع بصرى من العين اليه ، الخ .

كذلك هو الحال بالنسبة لمبدأ « **التجويز** » ، وهو مبدأ ، غريب تماما عن الفكر اليونانى ، لكنه مميز للفكر القروسطى ، فقد كان المتكلمون يفرقون بين « ما يجوز » تخيله وبين ما يمكن أن يوجد فعلا ، ولذا راحوا يبحثون فى « جواز » أشياء ، غير موجودة فى الطبيعة ، وما ينتج عن افتراض مثل هذا « الجواز » . **ولكن كل هذه الأشياء ، التى « يجوزها » المتكلمون (كانقلاب الجبل ذهبا !) ، انما هى تخيلات ذهنية محضة ، لا تتحقق فى الواقع (كما يظن الباحثون خطأ !)**

قيم ينبغى احياؤها :

واهم ما فى علم الكلام هو تصديه للتيار السلفى اللاعقلانى . ففى مجابهته طرح المتكلمون ، معتزلة واشاعرة ، مبدأ « تقدم العقلى على النقلى » ، وأن « الدلائل النقلية لا تفيد اليقين » فى العقائد .

وكان المتكلمون أول من طرح « **الشك** » مبدأ منهجيا ، لابد منه للوصول الى اليقين . ويتصل بذلك قول الميكلمين ، والأشاعرة منهم خاصة ، « بعدم صحة ايمان المقلد » . واكد متكلمو الأشاعرة أن الانسان ما أن يبلغ سن الرشد ، عليه أن يشك فى كل المعتقدات الموروثة ، حتى يصل الى اليقين بعقله الخاص ، بالنظر العقلى البحت ، حتى واعتبروا

ان المسلم ، الذى لم يشـك حال البلوغ ، يمـوت « كافرا » ! ومضى الطبرى من الأشاعرة الى حد القول أن الشك فريضة على كل مسلم ومسلمة ، حتى الجارية ، **منذ بلوغ السابعة من العمر !**

وهذه النزعة التنويرية ، التى تجسدت فى اعـلان النظر العقلى « فريضة على كل مسلم ومسلمة » ، وفى « تكفير » كل من أخذ بالايمان بالله وبالمعتقدات الدينية تقليدا ، دون اعمان العقل أولا ، هذه النزعة لم تكن مجرد نداء خيالى طوباوى ، بعيد عن الواقع ، فقد كانت « مجالس المتكلمين » (أو مجـالس العلمـاء ») ، التى أقامها المتكلمون حيثما تيسر لهم ذلك ، « أندية » علمية حقة ، كانت تحضرها حتى النساء . ونظم المعتزلة حلقات للصغار والشبيبة ، يلقنون فيها آداب الجدل ، وكان يقصدها حتى أبناء خصوم المعتزلة الفكريين .

ويكفى للتدليل على مدى تأثير المتكلمين فى اشاعة أساليب النظـر العقلى بين عامة الناس ما يرويه الرحـالة القزوينى (القرن الثالث عشر) عى اهالى جرجان : **كلهم معتزلة . والغالب عليهم صـناعة الكلام ، يمارسونه حتى فى الأسواق والدروب يمارسونه بدون تعصـب ، واذا رأوا من أحد التعصب عابوا عليه وقالوا : انمـا الغلبة بالحجـة ، واياك وفعل الجهـال !**

وتجلت النزعة العقلانية الكلامية فى قول المعتزلة ومتكلمين آخرين « **بالحسن والقبح العقليين** » . وهذا يعنى أن الأمور انما تكون حسنة (خيرة) أو قبيحة (شريرة) لا لمجرد أن الشدة رسمها خيرا أو شرا ، وانما تكون كذلك بحد ذاتها ، وبوسع العقل ، بالتالى ، ادراك « حسن » الأشياء و « متجها » « قبـل ورود السـمع » ، اى قبل نزول الكتب السماوية ، قبـل الوحى الربانى . حـتى ومضى جمـاعة منهم ، وهم « الأطرفية » ، **فاعتذروا لمن عاش فى اطراف العالم ، ولم تبلغه دعـوة الشرائع ، فاقام دينه على العقل وحده** ، وقد كانت هذه من أولى الطروحات العقلانية الجريئة ، القائلة بامكانية بناء مجتمع فاضل بدون شرائع منزلة بناء مجتمع خلوق من أناس « ملحدين » . وقد جاء ابن الراوندى فدفـع بهذا الطرح الى نهايته المنطقية ــ الى حد انكار النبوات . وكان موقف ابن الراوندى هذا امتداد طبيعيا ، و « نتيجة منطقية » للعقلانية الكلامية . ويدل على ذلك انه لم يكن الوحيـد ، ممن « دفعهم الكـلام الى الالحاد » . فهناك السرخسى وثمامة ابى الأشرس والتوحيدى .

وفى الأوسـاط الكلامية نمت وتطورت أفكار **التسـامح الدينى** . وقـد انعكس ذلك فى قولهم بأن الحقيقة الدينية متعددة ، وليست واحـدة ، ولذا تتعدد السبل اليها ، ويكون « كل مجتهد مصيبا » . حتى واعتمدوا فى قولهم بتعدد الحقيقة (الدينية) على حديث منسوب الى النبى «اختلاف

امتى رحمــة » ! وانطلق المتكلمون ، من جهمية واشــعرية وماتريدية ، فانكروا تكفير المسلمين بعضهم لبعض ، واعلنوا انه « لا يصح تكفير أحد من أهل القبلة » .

وتجسدت نزعة التسامح الدينى جلية فى القول بـ « الارجاء » ، الذى طرحته الجهمية ، ومن ثم الأشاعرة والماتريدية . وكانت القاعدة العامة للارجاء هى « لا تضر مع الايمان معصية » . وفى ضوء هذا التوجه راح المتكلمون يؤكدون « ان الايمــان عقــد بالقلب » بين الانسان والله ، **ولله ، وحده ، الحق فى الحكم على « ايمان » هذا الشخص أو ذاك . ولذا « فان من آمن بقلبه ، وان كفر بلسانه ، فانه مؤمن عند الله » !** ولم يكن الارجاء اوسع تيارات التسامح الدينى فى الاسلام ، فحسب ، بل وكان قمة الفكر المتحرر فى العصر الوسيط ، شرقه وغربه .

هذه القيم العقلانية والتنويرية ، قيم التسامح الدينى ، هى الأجدر بأن نبعثها اليوم ، وهى الأقدر (لا « مادية » ابى سينا ، وابن رشــد وغيرهما !) على تعبئة جماهير شعبنا نحو الأفكار العقلانية والعلميــة المعاصرة ، على اشاعة جو من التسامح الطوائفى والدينى اليوم ، نحن بأمس الحاجة اليه .

ابن ميمون وعلم الكلام :

وتكرس الاطروحة فصلا خاصــا لمناقشة مدى صــحة الآراء ، المنسوبة الى المتكلمين المسلمين فى « دلالة الحائرين » لموسى بن ميمون ويبين البحث أن ابن ميمون لم يكن على معرفة دقيقة بعلم الكلام الاسلامى ، وأنه لم يكن يهدف الى عرض آراء المتكلمين عرضا موضــوعيا واميناً ، وانما كان هدفه تقديم هذه الآراء فى صورة لا عقلانية وعبثية ، يسهل معها نقضها . وعلى هذا الطريق افرط ابن ميمون فى استخدام مبـــدأ « **الالزام** » ، ونسب اليهم القول بذرية المــكان والزمان والحــركة ، وباستنادهم الى الفرضية الذرية فى القول بالخلق الالهى المستمر للكون ونفى السببية والاطراد فيه .

مكانة الفرضية الذرية فى الصرح الكلامى

وبعكس ما ينسبه ابن ميمون الى المتكلمين تبين الرسالة أن نقاشات المتكلمين فيما بينهــم تمحورت حــول مسألة وجــود حد تنتمى عنده قسمة الأجسام ، وجود « جزء لا يتجزأ » (« جوهر فرد » ، أو ــ باستخدام التعبير المعاصر ــ « ذرة ») . فلم يكن المتكلمون يعنون بمسائل ، ذرية المكان والزمان والحركة ، ولا بقضايا حركة الذرات ووجود خلاء تتحـــرك فيه . ولم يستندوا أبدا ، فى طروحاتهم اللاهوتية والفلسفية ، عــلى

الفرضية الذرية . لقد كان شغلهم الشاغل ، هنا ، هو اثبات ، أو نفى ، انتهاء قسمة الأجسام عند حد ما . ولذا فانهم لم « يبنوا » الجسم من ذرات ، أى لم يفسروا صفاته وخصائصه فى ضوء مواصفات « الذرات » المكونة له (بعكس مذهب ديمقريطس) والمذهب الذرى لم يحظ بقبول شامل لدى المتكلمين (ناهيك عن « الارثوذكسية » الاسلامية كلها !) ، فمنهم من قبل به ، ومنهم من رفضه (النظام ومدرسته من المعتزلة ، الماتريدية ، جماعة من الأشاعرة ، متأخرى المتكلمين عموما) .

وبذا تبطل محاولات القائلين بـ « ذرية » العقلية العربية بالاعتماد على علم الكلام ، على الذرية الكلامية ، فى انشاءاتهم البعيدة الأمد .

ولكن المجادلات بين المتكلمين حول وجود « الجوهر الفرد » لم تذهب سدى . فقد كان لها اثر كبير على تطوير الفكر الذرى ، ولاسيما فى أوروبا الغربية القروسطية .

اثر علم الكلام فى الفكر الأوروبى :

فكان للمتكلمين الفضل الأساسى فى الحفاظ على المذهب الذرى اليونانى ، بعد أن صار ، فى أوروبا المسيحية ، نسيا منسيا ، وفى احياء هذا المذهب فى أوروبا بعد القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، وذلك من خلال تعرف الأوروبيين على أعمال المتكلمين العرب . وفى هذا الاتجاه تابع الباحث أعمال العالمين السوفيتيين « زوبوف » و« روزنفيلد » فبين أن الذريين من المتكلمين ، والذريين الاسلاميين عامة ، قد طوروا المذهب الذرى اليونانى الى الامام ، وأدخلوا تعديلات هامة عليه ، خففت الى درجة كبيرة من حدة المطاعن الموجهة اليه . ومن ذلك تفرقتهم بين القسمة الرياضية والفيزيائية (« جهات الذرة أجزاء رياضية منه ، لا فيزيائية ، مما يسمح بتكوين مقدار متصل من ذرات) ، بين الحد الأدنى الفيزيائى (الذرة ، الجوهر الفرد) والرياضى (النقطة) ، بين « الحيز » (« مكان » الذرة) و « المكان » (وهو خاص بالجسم المؤلف دون الذرة) ، بين « الامتداد » (الذى ينسب الى الذرة والى الأجسام المركبة) وبين « الجسمية » (التى هى قصر على الأجسام المركبة) . وهذه الآراء كلها ، اضافة الى نظرية « الطفرة » ، وصلت الى المفكرين الذريين فى أوروبا ، فأخذوا بها ، ومما له دلالته هنا أنه حتى فى بداية القرن العشرين نجد أنصارا للمذهب الذرى فى أوروبا ، يضعون علماء الكلام الاسلاميين فى رأس قائمة أساتذتهم (وليس ديمقريطس وأبيقور من اليونانيين !) .

وفضلا عن ذلك ، عرف المشرق العربى ـــ الاسلامى مدرسة للذرية الرياضية (البيرونى ، عمر الخيام ، قطب الدين الشيرازى ، وغيرهم) توصل أنصارها ، على أساس الفرضية الذرية ، الى عدد من

القوانين الرياضية الهامة ، « سيكتشفها » الأوروبيون مجددا بعد عدة قرون !

وكان المتكلمون رواد التقاليد البانتيئية (مذهب وحدة الوجود) فى العصر الوسيط ، واثرت آراؤهم وانشاءاتهم النظرية على المفكرين الأوروبين ، وخاصة اسبينوزا (حتى أن مصطلح « الصفة » عند اسبنيوزا مأخوذ من متكلمى المعتزلة) .

المتكلمون والفلاسفة

وتدحض الرسالة التصورات التقليدية عن المجابهة بين «المتكلمين» و « الفلاسفة » (ممثلى المشائية ــ الأرسطية ــ الاسلامية ، كالفارابى وابن سينا وابن رشد) ، وعن دور الغزالى المتكلم فى انحطاط الفكر المشائى فى المشرق العربى ، وعن نشوء علم الكلام كرد فعل على تسرب الفلسفة الى الفكر العربى الاسلامى ، وعن أخذ المتكلمين بالمنطق الأرسطى للرد على « الفلاسفة » بسلاحهم وعن أن علم الكلام صار فلسفيا من خلال مجابهته للفلاسفة ، وعن العداء المستحكم بين التيارين الكلامى والفلسفى .

وتبين الرسالة أن علم الكلام كان « فلسفيا » قبل ظهور « الفلسفة » (المشائية الاسلامية) ، فجهم ابن صفوان ، الذى كان صاحب مذهب فلسفى متطور ، توفى قبل قرن كامل من « حركة الترجمة »، وكان للمعتزلة دورهم فى حركة الترجمة هذه ، وفى نقل مؤلفات أرسطو وغيره من الفلاسفة اليونانيين الى العربية . ولم تشهد المرحلة المعتزلية صداما بين المتكلمين و « الفلاسفة » . وعبر الجاحظ عن موقف المتكلمين من الفلسفة بقوله المشهور : **« لا يكون المتكلم متكلما حتى يكون ما يحسنه من كلام الدين بوزن ما يحسنه من كلام الفلسفة ، والمتكلم عندنا هو الذى يجمع بينهما .**

وأول فلسفة العرب ــ الكندى ــ كان قريبا من الدائر المتعزلية، وشارك المعتزلة مصيرهم المأساوى أيام المتوكل وبعده .

ولكن « المتكلمين » و « الفلاسفة » كانوا ، عموما ، يمثلون استمرارا لتقليدين فلسفيين مختلفين ــ أفلاطونى وارسطى ويبدو أن مدرسة حران الأفلاطونية المحدثة قد لعبت دورا كبيرا فى الفكر الكلامى الاسلامى . وكانت ثمة « مناقشات » و « مجادلات » بين المتكلمين والفلاسفة ، ولكن حدتها كانت اقل بكثير من حدة الخلافات بين المتكلمين انفسهم ، حتى وفى أوساط ممثلى المدرسة الكلامية الواحدة (المعتزلة ، مثلا) . والى جانب الاعتبارات السياسية ، التى كانت وراء الخلافات بين المتكلمين والفلاسفة ، يجب الا ننسى أن « الفلاسفة » كانوا عموما،

يمثلون ارستقراطية فكرية ، كانوا ندماء الملوك والأمراء والسلاطين ، فى حين كان المتكلمون يمثلون ، على الأغلب ، الجناح الديمقراطى فكريا ، كانوا أقرب الى جمهور الشعب ، وأكثر عناية باشـاعة أساليب النظر العقلى بين صفوفه . وعلى هذه الأرضـية كان لابد من ظهـور بعض النزاعات بين المتكلمين والفلاسفة . وفضـلا عن ذلك كان المتكلمين ، عموما ، يرفضون تقليد أى مفكر كان ، فى حين كان الفلاسفة ينطلقون أساسا فى فكر ارسطو ، وكان ذلك أحد عوامل « النزاع » بين الطرفين.

ولكن الخلافات بين المتكلمين والفلاسفة كانت « ودية » فى معظمها، وكانت ، فى الكثير منها ، نتيجة رغبة كل من الطرفين اثبـات تفوقه على الآخر ، وتبيان تهافت آراء الطرف الآخر بالمقارنة مع آرائه الخاصة ، ولذا فان الآراء ، التى تتضمنتها المحـاورات بين المتكلمين والفلاسفة ، لم تكن لتعبر بالضرورة عن آراء اصـحابها الحقيقية . كان الحـوار « جدلا » ، لا يقصـد الى الحقيقة ، بقدر ما يهـدف الى افحام الخصم (وعلى هـذا الطريق كان لكل من الطرفين أن يسـتخدم كافة الحجج والوسـائل ، بما فيها الحجج « السفسطائية » و « الخطابيـة » و « الشعرية ») « وتهافت الفلاسفة » للغزالى و « تهافت التهافت » لابن رشد أمثلة على هذا الحوار « الجدلى » ، التى كانت له أصـوله وقواعده المتفق عليها بين الطرفين . ولم يكن ذلك معركة بين تيار غيبى وآخر عقلانى ، بين « مادية » و « مثالية » ، كما يحلو للبعض تصويرها.

وبالمقابل كانت ثمة نزعة للقاء بين الطـرفين . فكتب الفارابى ، مثلا ، « المنطق الصـغير على طريقـة المتكلمين » ، يبسط فيه المنطق الارسطى بلغة علم الكلام ، وعبر ابن رشد ، فى أكثر من مناسبة ، عن اتفاق الطرفين فى الأمور الفلسفية الأساسية . ولنتذكر ، بهذه المناسبة، عنوان مؤلفه « فى أن ما يعتقده المشاؤون والمتكلمون من أهل ملتنا فى كيفية وجود العالم متقاربة فى حيث المعنى » ، ووضع نصر الدين الطوسى كتاب « تجريد الكلام » ، يعرض فيه المسائل الكلامية باللغة الأرسطية ويبنى علم الكلام على أسس مشائية .

ومن جهتهم سعى المتكلمون الى هـذا التلاقى . كانوا فى كثير من الاحيان يهاجمون الفلسفة (المشائية) بهدف ترويجها بصورة أساسية . وهذا جلى فى مواقف الغزالى وفجر الدين الرازى والشهرستانى ، ومن ثم جاء البيضاوى والابجى والجرجانى والتفتازانى فخلطوا مسائل الكلام بمسائل الفلسفة ، حتى صار العلمان — كما يقول ابن خلدون فى « مقدمته » — وكأنهما علم واحد . وعلى هذا النحو التقى الـكلام والفلسفة ، وتابعـا وجودهما المشترك فى خضم النضال ضد الخصم السـلفى ، الـذى كان يرسخ مواقعه اكثر فاكثر .





محمد المخزنجى

وراس السجن الكبير كان يخشاهم ، واهم نفر من المسجونين لديه !!

يخشى بالذات معرفتهم الدقيقة بلائحة السجون وتمسكهم الشرس بنزير مالهم من حقوق ، ولولا هذا لأصدر أمره بمنعهم من مغادرة الزنزانات وحرمانهم من طابور الفسحة فى أرجاء حوش السجن المتقلص، لكنهم مع ذلك كانوا ملتزمين بنظام المسجونين حتى وهم يصعدون سلم مستشفى السجن فى طابور الفسحة ، ويقفون بأعلاه طارحين صدورهم على الداربزين .. يمدون رقابهم ويحدقون طويلا فى شىء ما ، كأنهم ينتظرون هذا الشىء يأتى ويبصرونه خارج الأسوار ، وهم يفعلون ذلك باستمرار منذ مدة ، وفى وقت الظهيرة بالتحديد ، حيث فى لحظة معينة ، يبدأ واحد منهم فى التلويح لشىء ما خارج السور فيشرعون جميعا بعده فى التلويح .

هل كانوا يعطون اشارات ما لأحد فى الخارج ؟ هل كانوا يقذفون بأوراق أو خطابات وهم يصطنعون ذلك التلويح الذى بدا له مجردا من المعنى ؟ ولقد لام « المأمور » نفسه اذ لم يفكر فى هذا الأمر من قبل ويضبطهم فى مخالفة يتوجسها فى تصرفهم — هذا — اليومى — الغريب ، ويودعهم

الزنزانات الانفرادية ، وربما استحقوا الجلد أيضا ، وتنهد فى ضيق ، لكنه على اية حال قد اعد عدته اليوم لضبطهم وهم لا يشعرون .. اذ وضع احد العساكر تحت السور فى الخارج ليراقب ما يحد شفى الشارع عند هذه اللحظة ، واعطى أمرا مشددا لعساكر الأبراج ان يفتحوا عيونهم اليوم جيدا وتكون صفاراتهم على أهبة الاستعداد للانطلاق حتى تتحرك فرقة الحرس الاضافية التى جهزها ، ثم انه اخلى الحوش ومنع المسجونين الجنائيين الذين يسهل التحكم فيهم من مغادرة العنبر ، وتسلل خلسة ليختفى فى التكعيبية القائمة امام المدخل حيث كان يمكنه رؤية هؤلاء المسجونين الخمسة بظهورهم وهم فوق ، ويراقبهم بدقة من خلال الثغرات الكائنة بين تشابك افرع اللوف واللبلاب فى مكمنة هذا ، وكان مضطربا اذ راح يتبدل الجو الى برودة ، وكانت تغيم السماء .. فيما يعنى انها ستمطر .

***

كانوا يعرفون اذ يبدأ الحديث عنهم بأنهم اصلب خمسة رجال فى المدينة التى يسكنها مليون من البشر ، وكانت تحكى عنهم الحكايات التى تبلغ حد الخرافة ، هكذا كانوا محاطين بهالة من الاكبار حتى من قبل العساكر والضباط المعينين لحراستهم ، وقد كان فى انتظارهم حكم بالأشغال الشاقة المؤبدة ، برغمه بدوا غير عابئين ورابطى الجاش مما كان يكثف حولهم الهالة ويوحى بأنهم كائنات أعلى من مرتبة البشر العاديين ، ويبعث دائما بذكرى اليوم الصاخب الذى حكموا فيه المدينة وهم يتحركون مع عشرات الآلاف من البشر الساخطين .. يتظاهرون وقد امتلكوا كل الشوارع ، وراحوا يكتسحون أمامهم النقيض كمزق من ورق قديم تطيرها رياح جامحة . ثم عندما تبدل الأمر ورجحت كفة النقيض قبض على مائة وخمسين رجلا راحوا يخرجون من السجن تباعا حتى تبقى خمسة لم تعد تلوح اى بارقة امل فى خروجهم : الطبيب الشاحب الصغير الجسم ذو العينين الساهمتين الغريبتى التحديق ، والمدرس الضخم الذى يبدو وهو يتنقل وكأن كل قطعة فيه تتقافز بعصبية ، وعامل البناء الأسود الفارع ذو الملامح الزنجية الذى يبتسم دائما ، وطالب الحقوق البالغ الوسامة ذو الشعر السائب المتطاير ، وفنى المعمل الربعة كبناء مدكوك من صخر خالص أصم .

كانوا يمثلون خمس جمرات تبدو ساكنة منطفئة لكن عندما ينفخ فيها تتهارج ملتهبة لتصنع حريقا هاملا بحجم مدينة كاملة ، وفى الفترة الأولى المبكرة من سجنهم حيث كانت نبرة السخط لاتزال تسمع فى الشوارع كانت المدينة — تكاد أن تكون جميعها — تتوافد لتراهم من وراء القضبان طلاب المدارس والجامعة ، وفتيات من كل عمر ، ورجال من كل مهنة ، وحتى عجائز النسوة والشيوخ كانوا يأتون ، يتقاطرون على مدار اليوم

ويأخذون فى الدوران بلا كلل حـول السجن لعلهم يلمحون واحـدا من « فرقة الشجعان » ــ كما كانت تدعى ثلة الخمسة ــ ويطيرون اليهم قبلة فى الهواء أو هزة يد ترسم أصابعها علامة النصر أو هتافا حماسيا أو مجرد نظرة لا تخلو من دفء المعنى بالتواصل ، وكان عساكر الســور يفشـلون دوما فى ردهم أو تخويفهم فقد كانوا كثرة ويأتون دائمـا فى جماعات .

وكان بالفعل وليس بتنغيم شبطرة شعر بدأ يغمم بها الطبيب الساهم: « ان طول الجرح يغرى بالتناسى » أخذت وفود الآتين لرؤية الخمسةتقل رويدا رويدا حتى لم يعد يأتى زائر واحد ولفترات راحت تطول ، وكأن العالم المختزل الى سجن تقتطع منه زيارات الناس فيختزل أكثر ، وكلما أوغلت الشهور يتحول الواحد من الخمسة الى : « مسجون » .

وبدأت تظهر على الخمسة سيماء الحزن المكتوم بالأسوار ، الذى يظهر فى شكل الصفرة الشاحبة والترهل ، المتزايدين كلما قدم العهـد بالحبس ، وكانت هناك لحظة وحيـدة عند الظهـيرة من كل يوم تأتى للخمسة فلا يتخلفون أبدا عن لقائها ، تلك هى لحظـة مرور الأطفـال الذاهبين الى الاستاد والذين يمـكن رؤيتهم من فوق سـلم مستشفى السجن .. يمر الأولاد والبنات فى جماعة كبيرة متقاربة كعنقود ، وعندما تقع أعينهم على « ناس مسجونين » يظهرون من فوق أسـوار السجن يتوقفـون . يتنـادون مخبرين بعضـهم البعض : « المسـجونين .. المسجونين » ، ثم يسكتون اذ ينتبهون جميعا الى المشهد ، ويأخذون فى تأمل مفعم برقة الاشفاق الطفلى . ولما يلوح لهم بيده أحد المسجونين الخمسة يكتشف الصغار لعبة طريفة وينسون الاشـفاق .. يلوحون جميعا للمسـجون الذى يلوح ، ثم ان الأطفال يميـلون أكثر الى التقليد والتنافس ، فعندما يخرج أحد المسجونين منديلا يلوح به للأطفال يخرجون جميعا للمسجون الذى يلوح ، ثم ان الأطفال يميلون أكثر الى التقليـد شىء يلوح به : ورقة بيضاء أو فانلة الألعاب ، ولمـا يأخذ المسجونون الخمسة فى التـلويح ــ معا ــ للأطفال يروح الأطفـال فى تقافز مبتهج يلوحون بتصايح وكأنهم فازوا وجعلوا الخمسة صفارا مثلهم ، ومثلهم يلوحون ، ثم ان الأطفال يريدون معرفة من يخسر وينزل بيده أولا،يستمرون فى التلويح ، لكن المسجونين الخمسـة لا ينزلون أياديهم ويستمرون فى التلويح للأطفال .

ولما كان الأطفال ، وهم لا ينسون ميعاد لعبهم فى الاستاد ، يريدون الانصراف ويريدون فى نفس الوقت الا يخسروا أن يتحرك موكبهم صوب الاستاد وأياديهم المرفوعة لا تنزل ، ولا تكف عن التلويح ، حتى يخلو منهم

الشارع .. يخلو ويصبح موحشا كاللحظة التى تسبق الاجهاش بالبكاء.
؟؟هل كانت هذه اللحظة مجرد لعبة يلعبها فريق « الشجعان » الخمسة، ويستعدون لها بالانتظار كل يوم ؟ ان واحدا منهم لم يقل أبدا للآخر أنه ينتظر الأطفال ، ومع ذلك كانوا يصعدون جميعا درجات السلم عند الظهيرة ، وينتظرون فى صمت وهم يحدقون بتململ واضح فى مساحة الشارع التى تقع فى حيز رؤيتهم من موقعهم هذا . وكأنهم خجلون من البوح بهذا الأمر الصغير ، يتبادلون النظرات التى لا تستقر ، واذا استقرت يهرب الواحد منهم بعينيه وقد ظن أن زميله قد كشفه ويبادر بالتمويه : «على فكرة بيت خطيبتى قريب من هنا وهى بتمر من السكة دى» رغم معرفته أن زميله يعرف كونه أصبح بلا خطيبة وقد أرسلت اليه الخطيبة دبلتها عندما صدر قرار الاتهام ولاح حكم المؤبد ممكنا ، أو يقول واحد لآخر « يا أخى المنظر من هنا حلو جدا ومريح » رغم معرفتهم جميعا أن شيئا لا يبين لهم الا قطعة من شريط أسفلت كالح ورصيفا يحده سور الاستاد الذى يخفى ما وراءه .

***

بدأت تمطر ، وقد طالت وقفتهم بأعلى سلم مستشفى السجن ، ثم ان المطر راح يشتد ، فرفعوا ياقات ستراتهم وكانت رؤوسهم تبتل ، ويسيل الماء على وجوهم ثم ينزل الى الصدور ، فيرتعشون ، ويقول أحدهم وهو يرتعش .. « ياأخى المطر دا شىء جميل » . ويؤمنون على قوله بارتعاش : « فعلا فعلا » ثم عندما بدأت الريح فى توجيه المطر الى وجوههم وصدورهم مباشرة راحوا يتراجعون ويلتصقون بالحائط الذى يخرج منه السلم وينظرون مع ذلك بزوايا عيونهم التى لم تكن لتفلت أبدا رؤية قطعة الأسفلت التى يرقبونها منذ أكثر من ساعات ثلاث، وقال أحدهم بعد ان نظر الى ساعته التى مسح عن زجاجها الماء وهو يتنهد : « ياه الساعة أربعة ومعاد التمام قرب ، لكن آخر كان يستميت على التفاؤل وهو يتكلم بعصبية « لا لسه عشر دقائق » . « قانونا لسه عشر دقائق » وتلعثم أحدهم وهو ينبس بحرص كأنه يخشى الانكشاف : « آ . أظن . أظن الناس ما تخرجش عيالها فى الشتا ده .» وغمغموا بحزن يجيبون : « تقريبا . تقريبا »

ثم برز لهم المأمور يخرج من التكعيبة ويبدو شديد الانفعال وهو يصفق بغيظ ثم يشير اليهم بحدة ويتكلم كأنه يصرخ :

« يالالا يا حضرات ع العنبر .. فسحتكم انتهت والتمام ها يبدأ » .

وراحوا يتلكأون وهم يهبطون ، .. يتلكأون وكأنهم ينتزعون أقدامهم الملتصقة بحديد الدرجات المبتلة ، انتزاعا يؤلم . ثم انهم مضوا مبطئين ومطرقين ، باتجاه العنبر ، الى الزنزانات .. تحت وابل المطر .

• شعر •

مرثية للشهيد المجهول

أحمد درويش

لا صدر أمك الحنون ضم كتفيك عند الاحتضار

ولا أصابع الحنين أسبلت أصيل عينيك الوديعتين

ولا دموع لحظة الوداع . تدبلت منك شحوب الوجنتين

ولم يشق الأفق عندما رحلت صرخة التياع

وانما فوق صحارانا العطاشى

فوق تلالنا الحزينة الرمال .

توهج الشباب فى عينيك لحظتين ثم تلاشى

وحينما تصايحوا « بنوبة التمام » لم تنطق « الرقم »

شققت أفقه الثقيل

قفزت قفزة مهيبة من الضحى الى الأصيل

وكان زهر عمرك الندى مستعصيا على الذبول

فى الصبح حينما تجمعوا لنوبة العلم

لم تك بينهم .. سبقتهم

وحينما تصايحوا « بنوبة القمام » لم تنطق « الرقم »

التعريف بعلم إجتماع المسرح

عبد العزيز مخيون

مقـــدمة

يخوض علم الاجتماع فى دراسة العـــديد من جوانب الحياة المعاصرة وأنشطة الانسان فيها ... فكما توجـــد سوسيولوجية التعليم وسوسيولوجية الفن والثقافة ، توجد كذلك سوسيولوجية المسرح ، وتتعدد مجالات وفروع الدراسة داخل سوسيولوجية المسرح ..

والذى يعنينى فى هذا الموضوع هو تحريك الاهتمام المشترك عند المسرحيين والاجتماعيين ورجال الثقافة بهذا العلم ، وما يمكن أن يقدمه من خدمات لتطوير ((**التجربة المسرحية**)) عندنا وتأصيلها، والعمل على نشرها ومدها الى قطاعات أعرض وأوسع ، بحيث تنال تفاعلا اجتماعيا أقوى ، وبحيث تعـــد بحق أحـــد الظواهر والفعاليات الاجتماعية النشطة والمؤثرة فى حياتنا الجمعية .

واثناء تجربة العمل المسرحى فى قرية ((زكى أفندى)) فى ســـنوات ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ لمست مـــدى احتيـــاج المسرح — عندما يحتك ببيئتنا احتكاكا مباشرا — الى علم الاجتماع .

فقد كانت الأحداث الجارية كل يوم والعـــلاقات المتشابكة التى أوجدها المسرح والتداخلات المختلفة بين الخيالى والواقعى، والتقارب الشديد الذى أوجدته التجربة بين العـــامل الاجتماعى

(*) المحـــاضرة التى القيت فى ندوة الثـــلاثاء التى يعقـــدها المسرح المتجـــول بالقاهرة فى ١٩٨٤/٥/١٥ .

والعــامل المسرحى ، كل هــذا جعلنى افكر فى أن يكون الباحث الاجتماعى جنبا الى جنب مع الفنان المسرحى . ان تجــربة الفن المسرحى فى بلاد العالم الثالث تتطلب الدراسات السوسيولوجية لأسباب كثيرة لا مجا لسردها هنا ويعرف الاجتماعيون هــذه الأسباب اكثر من المسرحيين ، وأرى أن أهم الموضوعات التى يجب أن تنال عناية الدراسة السوسيومسرحية فى أرضنا هى :

دراسة المكان المسرحى : بمعنى دار العرض والأماكن التى تجرى فيها العروض المسرحية ، ومدى ملاءمة هذه الأماكن للبنية الاجتماعية الشرقية ....

* تأثير المكان المسرحى بشــكله الراهن على الابداع

* أسباب عدم تعدد الصور الابداعية فى مسرحنا وعلاقتها بأسباب التوزيع المورفولوجى داخل المكان المسرحى .

* انحصار الممارسة المسرحية المصرية فى شكل واحد من اشكال العمارة المسرحية وهو القاعة الايطاليــة وما تفرضه على الفنان والجمهور من علاقة وحيدة جامدة وثابتة وغير متحركة أو متفاعلة .

* دراسة العلاقات المتبادلة بين الجمهور والفنانين ، هذه العلاقات الناشئة عن التقاء الفنان بينالجمهور فى أماكن العروض المتاحة لدينا : (أشكالها — أبعادها — حجم المشاركة ...)

ولا شك أن تعدد ونجاح الدراسات الجادة فى هذا المضمار سوف ترغمنا على اعادة النظر فى الأماكن المسرحية الموجودة لدينا وكلها أماكن أصبحت خارج العصر الذى نعيش فيه ، فوق انهــا تقيد انطلاق الممارسة المسرحيــة وتقف حائلا دون أى تجــاوب حقيقى بين المسرح والمجتمع .

دراسة الجمهور : للتعرف على ميوله الحقيقية ومحــاولة استكشاف صورة المسرح فى ذهن الجمهور : كيف يرى النــاس المسرح ؟ كيف يحبــون أن يروه ؟ ما الذى يتوقعه الجمهور من المسرح ؟ دراسة العوامل المؤثرة فى جمع شمل الجماهير حول المسرح ، كما يمكن ايضا عقد مقارنة بين صورة المسرح عنــد الجمهور — وصورة المسرح عند الفنان .

الى آخر هذه النماذج والموضوعات التى يراها الباحث

دراسة المسرحيات : التى يكتبهـــا المثقفون عن القرويين ومشاكل الريف والفلاحين عند اصطدامها بالواقع الحقيقى عندما تتاح لها فرصة العرض فى القرية بين جموع الفلاحين .

* * *

* فى عام ١٩٥٦ يظهر فى باريس كتاب لـ **جورج جورفتش** بعنوان :

« سوسيولوجية المسرح فى الأدب الجديد »

* فى عام ١٩٦٥ تعقـــد فى بروكسل حلقـــة بحث تحت عنـــوان **« علم الاجتماع فى الأدب »** ويقدم النـــاقد المسرحى الفرنسى **برنار دورت** بحثا بعنوان **« سوسيولوجية الاخراج المسرحى »** .

* وفى عام ١٩٦٥ يصدر فى باريس عن دار جاليمار كتاب بعنـــوان **« الممثل ، علم اجتماع التشخيص » لـ جان ديفينيو**

وفى نفس هذا العام يصدر لنفس المؤلف المرجع الهام **«سوسيولوجية المسرح ، دراسة على الظلال الجمعية »** وفيه يضع أسس هذا العـــلم الجديد وامكانيات ومجالات تطبيقه فى الفن المسرحى .

فما هى سوسيولوجية المسرح ؟

يقول **ديفينيو** « ان المسرح هو الأداة التى تبدع الانسان عنـــدما تمثله وتجعل من الوجود الانسانى عملية خلق مستمرة » .

ان ديفينيو ينظر الى المسرح على انه يتجاوز كونه مسرحا : فهـــو واحد من أقدم الفنون جميعا وهو أكثر وجه الحضارة الانسانية سطوعا وشهرة وهو فن جذوره ضاربة فى القدم .. كما أنه أكثر الفنون ارتباطا باللحمة الحية للتجربة الجمعية واكثرها حساسية للهزات التى تمـــزق الحياة الاجتماعية التى تعتبر فى ثورة دائمـــة .. لذلك يعد المسرح واحدا من أهم الفعاليات أو المظاهر الاجتماعية .

والحديث عن تعريف المسرح هنا يتضمن العملية المسرحية مرئيـــة ومسموعة وربما محسوسة ككل متحرك بكل ما تشتمل عليه من علاقات تقع فى مكان التمثيل ، وما تنشؤه من علاقات أخرى خارج هذه المساحة أى فى الوسط الاجتماعى المحيط ، داخل هذه العملية المسرحية المتحركة الحية المتشابكة العلاقات « يحتوى النص الأدبى فى تجربة أكثر شمولا واتساعا ، وعندما يمثل النص يعجز بمفرده عن تقديم هذه التجربة الفنية الحية التى تخلق حركات جمعية لا تتمخض فقط عن تأثيرات جمالية بقدرما تتمخض عن نتائج اجتماعية ، فعندما يلتقى عمل مسرحى بجمهوره الحقيقى فانه ينفلت من يد مؤلفه ويبتعد عنه الى مسافة لامتناهية ، أما عنـــدما يمثل فهو يصبح كائنا بين الكائنات ، يصبح حقيقة حية ملموسة .

وحتى من قبل ظهور شخصية المخرج وسيطرتها على مقدرات العملية المسرحية وبزوغ نجمة كمبدع أول فى العمل المسرحى ، وأيضا من قبل ان ياتى ((**انطونان ارتو**)) وينادى مصرا على أن « كل ابداع انما يجىء من على خشبة المسرح » كان من السهل أن نلاحظ قدرة الفن المسرحى على تحريك المعتقدات والمشاعر العميقة الكامنة فى قلب الحياة الوجدانية للشعوب ، وقد ادركت السلطات فى العالم الغربى — قبل أن يدرك يدرك الفنان المسرحى — هذه القدرة العظيمة للمسرح والتى تعتبر أهم مقومات العملية المسرحية **فعندما ينجح المشهد المسرحى فى تحريك تلك تلك المعتقدات الراسخة فى حياة المجتمعات والمشاعر التى شكلت وجدان الانسان فانه قادر بالضرورة على اثارة نوع من الاضطراب الجمعى .. ولعلنا نتذكر كيف ادرك حكام دمشق قيمة هذا الفن ومدى تأثيره على الجماهير حينما ذهب الشيخ سعيد الغبراء الى الآستانة خصيصا ليندد المسرح وبأبى خليل القبانى وقام بعد صلاة الجمعة التى كان يحضرها السلطان بالقاء خطاب طويل محذرا من خطورة هذا الفن ومحرضا على التنكيل برجاله وعلى اثر هذا احرق مسرح أبى خليل القبانى وتوقف نشاطه فى دمشق**
أن المسرح بسبب كونه أكثر الفنون ارتباطا بالنسيج الاجتماعى وأكثرها حساسية للهزات والذبذبات التى تسرى فى التركيب الاجتماعى على مختلف مستوياته فهو فن يصل الى درجات من الشمولية تتجاوز كل أشكال الأدب المكتوب من رواية الى قصيدة الى مقال ... ذلك لأن التأثير الجمالى على خشبة المسرح يمكن أن يصبح عملا اجتماعيا فى الشارع أو المنزل او فى قاعة العرض نفسها ، فمن النادر مثلا أن نكون قد سمعنا أن هنا كثير من رواد المعارض قد سخروا م نتمثال ما أو من لوحة فنية لكن المسرح بكل ما يملكه من قوة ايحاء وتأثير يثير اضطرابا جمعيا فالتصفيق والتصفير والهتاف ... والتعليقات .. كل هذه افعال موجهة الى حقيقة حية ، وعرض وتمثيل الأدوار الاجتماعية المنتزعة من الواقع يثير رفضا أو قبولا أو مشاركة لا يمكن أن يثيرها أى فن آخر ..

ومن الضرورى أن نحيط احاطة كاملة بكل جوانب الممارسة المسرحية لكى نتمكن من الالمام بعملية الخلق المسرحى وتعريفها التعريف الصحيح والمعبر عنها فى عصرنا الحالى بل واعادة قراءة الظاهرة المسرحية تاريخيا على ضوء هذا التعريف ، ولعل أغلب الصعوبات التى تواجه النقاد والمؤرخين فى المسرح ناشئة عن التشويه الذى يفرضونه على فن اداته الأولى فى الخلق والتعبير هى العرض المسرحى ، أن ممارسة المسرح لا تقف عند دراسة نص ، انها تتضمن الاخراج ومختلف تصورات ورؤى وايقاعات المشهد المسرحى واداء الممثلين ومختلف صيغ المشاركة التى تنتج من كل هذا التفاعل .

ونجد ايضا الفنانة المسرحيـــة البريطانية جـــوون ليتلوود تقول : « المسرح لا يوجد فى الصالات الفارهة أو دور العرض الفخمة المسرح يوجد مع الناس حيثما يلتقى الناس بالناس يوجد المسرح » .

ان الجـــوانب المتعـــددة « للممارسة الاجتماعية للمسرح تؤلف كلا حيا » فهى اى هذه الممارسة المسرحية يمكن أن تهز فى بعض الأحيان كل المجتمع ومؤسساته ومن هنا ولاشك تتحقق الصلة التى طال البحث عنها بين القيمة الجمالية وبين الحياة الاجتماعية بين الإبداع الفنى وبين بنية الوجود الجمعى وبمعنى آخر ان القيم الجمالية التى يبعثها المشـــهد المسرحى فى نفوس المشاهدين من الممكن أن تتحول بعد هضمها والتفاعل معها الى قوة فاعلة فى صفوف المجتمع او على أقل تقدير بين أفراد الجماعة المحيطة بالمشهد المسرحى .

المسرح فى المجتمع والمجتمع فى المسرح

« تفتح الاضاءة ،يظهر الأبطال ويبدأ العرض ... وهذا كله خلق فنى متعدد الوجوه ينشأ عن ارادة كاتب مسرحى واسـلوب مخرج واداء ممثلين وعن مشاركة الجمهور .. لكنه قبل كل شىء احتفال ، والحقيقة أن كل شىء فى العملية يقتضى هذا الجانب الاحتفالى للمسرح » .

ج. ديفينيو

اذا تأملنا هذا الجانب الاحتفـــالى فى المسرح ، والذى يعتبر الملمح الأخاذ الذى يحتوى جميع الحضور جمهور وفنانين فى احتفالية البهجـــة والحماس الذى يزكيه هذا الاجتماع العا م، البهجة النابعة من الاحساس بالجمال والحماس الذى يتولد فى النفس ويتصاعد نتيجة لتلاقى المجموعتين مجموعة الفنانين ومجموعة المشاهدين حيث يقوم الفنان بالافصاح والتعبير علنا عن آراء ومعتقدات لا يملك أحد الحضور الجرأة على اعلانها هو بنفسه فى الشارع أو فى اى مكان عام ويتولى الفنان اعطاء هذه الآراء والمعتقدات حق العلنية على خشبة المسرح تحت الأضواء و فى حضور الجميع .

هذا الجانب الاحتفالى فى المسرح الذى يبدو أشد حضورا من كلمات شاعر او أسلوب مخرج أو أداء ممثل ، بل هـــو نتاج كل هـــذا مجتمعا ومختلطا ومتفاعلا هذه الاحتفالية تقدم لنا الحياة الاجتماعية شبيها عفويا لها ، غير ان هذا الاحتفال الاجتماعى العفوى له اهمية كبيرة فى الحيـــاة الجمعية ، ويفرض نفسه بوضوح شديد ويتواجد فى حياة المجتمعات أشد مما تتواجد به المنظمات المسرحية والثقافية وباقى الممارسات والرموز المؤثرة فى الاطار الاجتماعى العام .. وكما سبقت الاشـــارة الى حفلات

التتويج وحفلات الدفن الرسمية هناك أيضا بعض الصلوات الدينية فى المساجد أو فى الكنائس ، وجلسات بعض المحاكم ، ومراسم توزيع النياشين والأوسمة وتقليدها أو مراسم تجريد الضباط من رتبهم حتى عيد الميلاد الذى يحتفل به على المستوى الشخصى داخل نطاق الأسرة ... فى هذه الاحتفالات يقوم الانسان بدور فىسيناريو مرسوم لا يستطيع تغييره .. ويسير كل منا فى الخط المرسوم للدور ولا يملك أن يحيد عنه لأن الخروج عن الخط المرسوم للدور هو خروج على القواعد الاجتماعية التى قننت هذا الاحتفال أو غيره .

وكلما كانت البيئة الاجتماعية زاخرة بقدر كبير من هذه الأعمال الجمعية التى يتوفر بها عنصر المشاركة فانها تقرب المجتمع من المسرح وتوحى بنوع من التواصل بين الاحتفال الاجتماعى والاحتفال الدرامى ؛ وفيما يتعلق بطموحات بعض فنانى المسرح فان هذه الأعمال الجمعية هى وعاء ملائم لاستنبات المسرح خصوصا فى البلاد التى لم تعرف المسرح بمعناه الجديد الا مؤخرا .

بهذا نجد انفسنا أمام تجربتين اجتماعيتين الأولى حقيقية والثانية متخيلة ، ولكن الفارق الأساسى بينها لا يقوم على هذا التضاد السهل بين المتخيل والحقيقى بل يقوم أساسا على أن الفعل فى المسرح يقدم لكى يرى ويشاهد فى اطار عرض مسرحى أو فى قالب مشهدى ان جاز التعبير . أما لماذا كان الاحتفال المسرحى دائما يدور فى عالم الوهم ولا جدوى حقيقية منه؟ ذلك لأن الدائرة التى تصل الاحتفالين العفوى والمسرحى مقطوعة فى أحد اجزائها ويكون هذا القطع بين العفوية والحرية الفاعلة للانسان وبين امكانية تحقيق ذلك الفعل المطلوب تحقيقه فى نسيج الحياة الاجتماعية الحقيقية .. ولما كان الاحتفال المسرحى فى حقيقة الأمر ليس احتفالا واقعيا، وكان التمثيل المسرحى ليس بمسرحة لأدوار اجتماعية تؤدى الى فعل معين ملموس فى الحياة وكانت الدائرة التى تربط الحقيقى بالوهمى مقطوعة فى أحد أجزائها بين العفوية الانسانية وامكانية تحقيق الفعل المطلوب فى البنية الاجتماعية ... فان هذا القطع يجعل الانسان يصطدم بعائق لا يمكن تخطيه ، فهو يعلم انه غير قادر على الفعل وان محاولة تحريك الوهم للواقع الحقيقى لا طائل من ورائها .. ولكن هذه الاستحالة تحقق ما هو اعظم من النتائج المباشرة فهى تزيد من القوة الرمزية للحديث الشعرى ... وهنا يصبح عجز الاحتفال المسرحى سببا يغنى فونه

ومهما تقاربت أدوات الاحتفال الاجتماعى من أدوات الاحتفالية فى المسرح فان المواقف التى يوجدها هذا وذاك مختلفة جذريا .

اجتماعيا : يندفع الموقف ويؤدى الى عمل ملموس فى الواقع .

مسرحيا : ينغلق الموقف على التأمل والمشاهدة .

فكل عرض مسرحى فى حقيقة الأمر مقصود أن يكون عالم مغلق للتركيز ، بحكم أن الانســـان فيه يحكى أو يتحدث عن الفعـــل دون أن يفعل ، ويضع فى اطار الرمز كل ما هو حقيقى فى الممارسات الاجتماعية والذى يكمن أن يتغير بالفعل .

ان تدخل المجتمع هو النهاية الضرورية اللازمة لأى احتفال اجتماعى، أما فى الاحتفال الدرامى فان التدخل موقوف ومؤجل وهذا التدخل الموقوف باستمرار والمؤجل باستمرار يعبر عنه برموز وصور فالفن لا يغير العالم بشكل مباشر ابدا والجمال انما ينتشر فى معان أو دلالات خالصة .

الحيز المسرحى

هناك نقطة التقاء وتمايز بين المسرح وبين الحياة الاجتماعية ،ويمكن أن نتعرف على أبعاد هذا الالتقاء ومعطياته العديدة عن طريق تحـــديد الحيز الذى يجرى فيه ويقع عليه الاحتفال الاجتماعى والاحتفال المسرحى.

ينقسم الحيز الى عدة مساحات وهـــذه المساحات المادية هى فى نفس الوقت مساحات اجتماعية أو مسرحية ، فمثلا خارج القرية توجـــد مساحة خالية ليس لها صفة الا كونها أرض فضاء ، وفى أحد أيام الأسبوع ينصب السوق فوق هذه المساحة وهنا تكتسب صـــفة اجتماعية وهى السوق بكل ما يجرى فيه من شعائر اجتماعية تتضمن علاقات متعددة بين البشر من بيع وشراء ومبادلة أو مقايضة وعرض ... الخ وعلى نفس هذه المساحة من الممكن أن يجرى عرض مسرحى يكون له بدوره حيزة الخاص الذى يحتـــوى على عدة مســـاحات للرؤية حسب ما تفرضـــه أحـــداث المسرحيـــة .

ان علم الاجتماع يحدد انه ليس هناك اى نوع من الأعمال الجمعية لا يفرض أو يقتضى تقســـيم المكان وتشكيله وهـــذا ما يعرف بالتـــوزيع المورفولوجى للمكان .

اذن لا يمكن أن يكون هناك مسرح من غير تحديد لحيز مسرحى تعبر فيه كل الابتكارات الممكنة عن نفسها وتعرض عليه كل الأدوار المتخلية .

وسواء أكان هـــذا الحيز دائريا أم نصف دائرى أم مستطيلا فان تصنيف المكان وتنظيمه يفصلان مجمـــوعة الممثلين ومجمـــوعة المشاركين المساهمين فى المشهد . ولقد أصبح من الأمور عظيمة الأهمية دراســـة المكان المسرحى والحيز المسرحى ثم دراســـة المســـاحة المسرحية وهى

المساحة التى يجرى عليها المشهد المسرحى . وكثير من النقاد أو العاملين بالمسرح لا يعطون الأهمية الكافيـــة للشكل بمعنى التوزيع المورفولوجى للمكان المسرحى .

فليس من قبيل الصدفة أن يجد الفنان أن أمامه لاستقبال الأشكال التى يخلقها مسرحا اغريقيا نصف دائرى أو المسرح المصنوع على الطريقة الايطالية أو خشبة مسرح الأسرار فى العصور الوسطى وسوف نرى حالا العوامل المؤثرة فى تكوين وتشكيل المكان المرحى .

ان مجال التوسع فى المساحةالمسرحية المرئية سيكون هو مجال الارادة والطاقة الذى تتحرك فيه الشخصية الخيالية فحرية الشخصية فى المجال المغلق للمسرح الايطالى محدودة عن تلك الحرية التى تتمتع بها الشخصية فى المسارح المتعددة الأشكال ، ويبحث علم الاجتماع المسرحى فى العلاقة التى تقوم بـ بين نوع ما من الحيز المسرحى وبين التجربة الاجتماعية ، وكيف يواجه المؤلف والممثل والمخرج هذا المكان المفروض عليهم ســلفا والذين لم يكن لهم أى حق فى اختياره .

كما يبحث كذلك فى دراسة المكان المسرحى فى عــلاقاته بالأوضاع الاجتماعية للعصر الذى يشهد تأسيس مكان مسرحى بعينه ، وعلى سبيل المثال : فان مسارح المقصــورة تنتمى الى مجتمعات معينة كانت مســيطرة وسائدة فى ذلك العصر الذى انتشر فيه تشييد هذا النوع من المســارح ، وبناء هذه المسارح يظهر روح التفرقة بين الناس، ويظهر اتجاه هذه المجتمعات الى تأكيد روح « الخلية الفردية » كل فى مقصورته .

ان البناء الاجتماعى يساعد على قراءة المــكان المسرحى كما أن المكان المسرحى يساعدنا على فهم البنية الاجتماعية وعلاقات القوى السائدة فيها ، وفى النهاية يساعدنا تحليل المكان المسرحى على قراءة حضاره بعينهـــا .

وهذا مثل آخر : ترتيب مقاعد المتفرجين فى مســـارح المقصورة ، الأماكن المخصصة للممثلين فى نهاية القرن التاسع عشر حينما كان نظام النجوم فى المسرح يؤثر فى مستوى الرفاهية والفخامة التى كانت عليهـــا مقصورات الممثلين ، وسيادة لون معين من العناصر الزخرفية فى داخل وخارج المكان المسرحى ، كل هذه علامات تدل على أوضاع اجتماعية ..

وتتحدد وظيفة المسرح بواسطة بعض الفئات الاجتماعية فى كل مجتمع وهى الفئات الأقوى بالطبع ... اما مسرح للترفية الخالص او لنشر الثقافة أو مسرح دعائى أو تعبوى ... الخ .

كما يتدخل علم اجتماع المسرح فى دراسة تأثير التركيب الاجتماعى السائد على القيم المعمارية فى المسرح ... ولنتأمل دار أوبرا باريس سنة ١٨٧٥ بوصفها تؤكد انتصار خشبة المسرح الايطالية .. انها تقدم آخر ما وصل اليه هذا الشكل فى أعلى درجات اكتماله .. يقول الباحث المسرحى دينيس بابليه :

« تقع أوبرا باريس : (معبد الفن والبهجة) فى منتصف الطريق بين (معبد التطور التكنولوجى : (محطة سان لازار) و (معبد المال) : بورصة باريس » .

وهو يفسر فى عبارته البسيطة هذه كيف يرتبط الشكل المعمارى للمسرح عموما والنمط الايطالى خصوصا بالتطور والتكنولوجى والنظام الاقتصادى والاجتماعى للعصر .

فأوبرا باريس هى معبد للموسيقى وأيضا للحفلات الاجتماعية الفخمة انه معبد مكرس للامبراطورية الفرنسية فى أوج عظمتها ، يجاوره معبد المال اى بورصة باريس التى تتداول فيها رؤوس الأموال الضخمة احدى دعامات هذه الامبراطورية ثم وعلى مسافة ليست بعيدة محطة قطارات سان لازار وقد بنيت بنفس النظام الهندسى الذى بنى عليه برج ايفل الشهير وكان هذا يعتبر قمة التقدم التكنولوجى فى ذاك العصر .

وسوف نرى مرارا أن هذه العوامل الثلاثة أى العامل الاجتماعى والاقتصادى والتكنولوجى هى التى تحكمت وسوف تتحكم فى تشكيل وتحديد شكل كل دور العرض على مر التاريخ وبالتالى فهى تتدخل الى حد كبير فى تحديد المحتوى (أى الشكل الفنى) الذى يجرى عرضه أو تمثيله داخل هذه الدور المسرحية .

المسرح المغلق

تنقد سوسيولوجية المسرح النمطى الايطالى نقدا شديدا ، فتطلق عليه أحيانا المسرح المغلق والمسرح المكعب والمغارة الكلاسيكية أو الكهف الكلاسيكى فمن وجهة نظر علم الاجتماع المسرحى أن هذا المكان المحدد سلفا والمقسم بقسوة الى مناطق منعزلة بينها حدود قائمة ، فى هذا الكهف الكلاسيكى تتقلص حدود الاتصال الجمعى ، لأن الألواج منطقة والبناوير منطقة أخرى ثم الصالة بدورها مقسمة الى ثلاثة أقسام أو قسمين كل قسم له سعره الخاص .

وهناك المقصورات الملكية أو الرئاسية ثم خشبة المسرح ... جزر منعزلة تقوم بينها حدود ... وفى هذا الوسط المقيد تتراجع الى الخلف فكرة الوسط الاجتماعى الجياش وتخنق الحياة الجمعية للانسان والاثنان عماد فن المسرح .

ان مسرح المنظر المغلق ذو المتطور المتعدد الأبعاد والعمق لا يبدو انه يشكل رؤية ما للعالم بقدر ما يبدو انه مرتبط بوجود صفوة من الناس فى السلطة وهناك بالتأكيد جماهير عريضـــة تتكون من أفراد ينتمون الى طبقات اجتماعية مختلفة ولا ينتمون الى هذه الصفوة .

لقد كان البلاط يحتوى المسرح ليظل فى قلب الطبقة الحاكمة بعيدا عن الناس وحتى فى العروض الشـــعبية فان مكان الصفوة محجوز فى المقدمة حول المنصة أو على المنصة نفسها ، وهكذا فان أصحاب السلطة يحيطون بمكان التمثيل ويحاصرونه ويخنقون العرض المسرحى كما لوكانوا يذكرون الناس المتواجدين فى المكان بقوتهم وبحقهم فى التملك .

وهكذا علينا أن نلمح بسهولة أن هذه الطبقة قد تنبت طريقة فى التعبير تحصر العالم فى علبة مغلقة حيث يظل الانسان وتجربتـــه بكل شمولها سجينين فى هذا الاطار .

لقد فرض النمط الايطالى نفسه ليس بسبب غنى التجارب التىكان يوحى بها ولكن بسبب شكليته نفسها ، فقد ابتكر هذا المسرح اطـــاره قبل محتواه . ان الأقليـــة الثرية الحاكمة فى البندقية والبـــلاطات الملكية المختلفة والارستقراطية الانجليدية والأســـبانية والفرنسية ليســـوا الا المستفيدين مؤقتا من تلك الأداة القـــادرة على توظيف التجربة الانسانية وترويضها والسيطرة عليها . وبهـــذه الأداة أمكن تطـــويع كل ما هـــو لا منوذجى وخارج عن عرف هذه المجاعات باحتوائه فى شباك مكان مغلق.

لقد ظل هذا المسرح المتجمد دائما ومنتشرا ، .. قالب جامد محدد الاطر يصب فيه المؤلفين افكارهم .. ان تاريخ سيادة المسرح هـــو تاريخ التوسع الأوربى .. نفس النمط تجده فى بيرو وللمكسيك عنـــدما دخل هناك فى القرن السابع عشر وفى البرازيل وأمريكا الشمالية فى القرن الثامن عشر وفى الهند والصين وافريقيـــا وفى البـــلاد العربية فى القرن التاسع عشر ، جاء مع زحف أنمـــاط الحياة الغربيـــة على المجتمعـــات الشرقية .

ولكن نمو المسرح كظاهرة اجتماعية واتساع رقعة جماهيره وانغراسه فى الحياة الاجتماعية أوجد المسرح كمؤسسة فى المجتمعات الأوربية الجديدة وأمام احتياجات الانسان الجديدة ومع التغير الذى بدأت ذبذبة تسرى فى نخاع المجتمعات الأوربية أصبح الابداع المرحى مقيدا ومكبلا أقوى ممـــا كان فى اى عصر ســـبق ، وكان هناك شـــعور دفين بالتخلص من شكل مسرحى أصبح محنطا وبدأت عوامل التغير تقوى وتزداد بعد اندلاع الثورة الفرنسية وظهور القيم الاجتماعية الجديدة التى أرستها .

المســـاحة المسرحية الجديدة

يعتبر جان جاك روسو هو أول معارض فى التاريخ الحديث للمسرح المغلق وللنمط الايطالى وقد بدأ روسو معارضته للمسرح السائد فى عصره ووجه نقدا عنيفا للمسرح وصل الى اتهامه اياه بأنه أحدث أدوات الافساد الاجتماعى ، ولكن فى احدى رسائله الى دالامبير نراه ينشد صيغةمسرحية جديدة تستمد من الاحتفالات الشعبية .

بل لقد ظهر شعار الاحتفالية فى المسرح لأول مرة ربما فى التـــاريخ عند روسو فى القرن الثامن عشر يقول روسو مخاطبا دالامبير : «ماذا؟ الا يجب أن يكون هنالك أى مسرح فى بلد جمهورى ؟ بل على العكس انه يجب الكثير . ففى الجمهوريات انما نشأت المسارح ، وفى أحضانها نرى أنها تزدهر ، بما يشبه فرح الأعيـــاد ، فبين الشـــعوب يحسن أن تكثر الاجتماعات ، وتتكون بين عناصرها تلك الصلات الرقيقة ، صلات اللذة والفرح ، وتلك الشعوب لديها الكثير مما يحملها على أن تبقى عناصرها موصولة بالمودة والصداقة الى الأبد* .

ان لدينا عددا غير قليل من هذه الأعياد العامة : فليكن لنا منها الأكثر أيضا ولن أزداء بذلك الا سعادة ، ولكن لا نأخذ أبدا بهذه المسارح الضيقة التى تشتمل بصورة محزنة على عـــدد صغير من النـــاس فى كهف مظلم يستبقيهم خائفين مجمدين فى الصمت والعطالة ولا يقدم للعيون الناظرة الا حواجز ونتوءات حدية وجنودا وصورا مؤسيه للعبودية والمساواة » .

ثم يضيف : « ضــعوا المتفرجين فى المسرح اجعلوهم هم انفسهم الممثلين واعملوا بحيث أن كلا يرى نفسه ويحبها فى الآخرين لكى يصبح الجميع أكثر اتحادا » .

هذا هو روسو الذى يعرف عنه الكثيرون أنه كان ضد المسرح خوفا من افساده للحياة الاجتماعية ، لقد كان روسو ضد النمط المسرحى الجامد السائد فى عصره ولكنه كان فى أعماق فكره مع المسرح الأصيل المسرح الحقيقى على نحو ما رأيناه يبشر فى الرسالة السابقة .

ثم كان عصر الانقلاب الصناعى ونمو الاقتصاد الرأسمالى وتغـــير البناء الاجتماعى فى أوروبا ومع هذا التحول الكبير الذى طرأ على حياة المجتمعات الأوربية كان المسرح يتطور .. وتتلاشى منه تدريجيا الطرق القديمة الثابتـــة التى تحكمت طويلا فى حرية الفنـــان ، فظهور التقنيات الحديثة خلق صورا فنية جديدة وأوحى بأفكار جمالية غيرت الى حـــد كبير شكل الابداع المسرحى ، وبدأت جماهير جديدة تتوافد على المسارح

---

* ترجمة حافظ الجمالى

وتزايد عدد المسرحيات المعروضة وتنوعت برامج المسارح .. وظهرت شخصية المخرج تفرض نفسها على العملية المسرحية بكاملها لدرجة أن يطالب بلقب « المبدع الوحيد » كما يقول جان فيلار .

ان ظهور الكهرباء وسط هـذا التحول العظيم ازاح كل المعوقات التقليـدية من أمام الابداع المسرحى ، وأمكن بواسـطة الكهرباء خلق مساحات مسرحية جديدة تتعدد فيها الأمكنة والأزمنة ، فالكهرباء تقلب المعادلة البسيطة التى كان يستند اليها المسرح الايطالى وهى الاطـار الجامد الثابت انها تدخل الامتداد الى المسرح وتجزىء المكان الواحـد الى عدة أمكنة ، وتحطم سكون المواقف الثابتة فى لمسرح الكلاسيكى وتوزع لظلال والالوان وتخترق الظلام وتظهـر فيه خطوطا وتموجات وتختصر زمن الانتقال بين المشاهد ، وتحيط الانسان بغلالات من الألوان تضعه تحت تاثيرات نفسية ... كل هذه الامكانيات أدت الى تحـرير الخيال فى المسرح بحيث أصبح « يكشف عن صورة اخرى للوجود الانسانى » وأوحى بمواقف مختلفة وساعد هذا التطور أيضا على فتح الطريقلخشبة المسرح المتحركة ، ثم الصالات متعددة الاستخدامات ...

كان هـذا المجتمع الصناعى ينمـو ، وفى نفس الوقت تنمو فيـه ظروف اجتماعية مغايرة لما كان سائدا فى القرن الثامن عشر : (ارتفاع مستوى المنافسة — اتساع المعرفة السياسية — نمو الايديولوجيات — نمو الطبقات الوسطى — زيادة اشكال التنظيم والاتصال بين النقابات فى أوساط الطبقة العاملة .. وكان يرافق هذا التغير الاجتماعى تغـير عميق فى دور المسرح وفى شكله حتى « ازداد تأصـله فى لحمه الحيـاة الاجتماعية » ونشأ عن كل هذا طريقة جديدة فى فهم المسرح وتعريفه .

مجالات علم اجتماع المسرح

تتعدد أوجه الدراسة السوسيولوجية للمسرح وقد أوردنا منهـا نموذجا وهو دراسة الأصول الاجتماعية للظاهرة الاجتماعية ودراسـة الاختلاف والتشابه بين المسرح والحياة الاجتماعية وهناك أيضا :

* دراسـة الجمهـور والعوامل التى تسـاعد فى تعريف الميول الحقيقية التى تميز الشكل العام لجماهير المسرح فى بلد ما ، وهذا يختلف عن الدراسات الاحصائية ولا يكتفى بتحليل السمات الشكلية لتجمعات المتفرجين . بل يدرس ما يتوقعه جمهور المسرح من المسرح .

* دراسة المكان المسرحى وعلاقته بالبيئة والابداع وهذا الجانب من الدراسة السوسيومسرحية يتصل (بمورفولوجية) أشكال التمثيـل والتعديلات التى يدخلها المخرج على المكان المسرحى (مبنى — ملعب —

صالة ــ ساحة ... الخ) . هذا المكان يصبح عند التمثيل حيزا مسرحيا للمشاركة والتبادل بين الممثلين والمتفرجين وعلم الاجتماع يدرس كل هذه العلاقات الناشئة عن هذا الاختلاط فى المكان بين المسرح والجمهور .

* دراسة العلاقات الوظيفية لمحتوى العروض المسرحية وأسلوبها وعلاقته بالأطر الاجتماعية السائدة وهذه الدراسة تبحث عن المعنى الذى يهيه المسرح للمجتمع لا العكس .

* دراسة الدور الاجتماعى الجمالى للممثل فالأدوار التى يلعبهــا الممثلون ليست أبدا بأدوار مصطنعة لأنها تقابل تصعيد عنــاصر الحياة الجمعية فاللعب هنا ليس بلعب هكذا على سبيل العبث فالممثل يلعب لأنه يمثل ويقلد ولأنه يستجيب لسيناريو يطلب القيــام بحركات معينة لهــا دلالاتها الاجتماعية .

* دراسة الاعلام النقدى ودراســة مختلف صــور النقد ودورها الحقيقى وهناك مصادر متعددة للنقد المسرحى شــفهية أحيانا ومكتوبة أحيانا أخرى أما الشفهية فهى الأحاديث المتبادلة حــول المسرح فى المترو والأتوبيس وفى مكاتب العمل والمطاعم والمقاهى أو حول كوب الشاى فى جلسات الأسرة وهناك قطــاعات من الحياة الاجتماعية لا تتحــدث عن المسرح مطلقــا ذلك لأن المسرح لم يعــد يستجيب لأى شيء فى تجربة حياتها ... الخ .

* عن الاحتفالية

بعد أن ورد الينا فى القاهرة بيان احــدى الجماعات المسرحية فى المغرب العربى والتى تطلق على نفسها « جمــاعة المسرح الاحتفالى » انتشر هذا المصطلح « المسرح الاحتفالى » على السنة المتكلمين عن المسرح فى المسارح الى الأصدقاء والنقاد : « ندعوكم لحضور الحفل المسرحى ».. دون معرفة عميقة بجذور الدعوة الى الاحتفاليــة ونشأتها .. وأثنــاء عرض هــذا الموضوع بالمسرح المتجول ، أثار أحــد الذين يقرؤن قليلا ويكتبون ويتكلمون كثيرا لبسا حول كلمتى « حفل » و « احتفال » . وهو لا يفرق بين حفل أو احتفال بسبب اقتراب الكلمتين من بعضهما فى الشكل اللفظى فقط فى العربيــة ، رغم اختــلاف المــدلول الاجتمــاعى والمسرحى لكل منهما .

لهذا كان علينا أن نوضح :

* أحيانا يكتب فى تذاكر الدعوة المرسلة من مكاتب العلاقات العامة فى المسارح الى الأصدقاء والنقاد : « ندعوكم لحضور الحفل المسرحى ».. أو « تبدأ الحفلة فى تمام الساعة كذا ..» وقد تكون المسرحية المعروضة

ضرر التبغ لتشيكوف أو احدى مسرحيات أونيل ذات الفصل الواحد مثلا وربما كانت تقدم فى اطار اخراجى تقليدى لا يشغل الا مساحة صغيرة من المكان المسرحى ، معينة ومحددة سلفا ، والجمهور بدوره لا يسمح له بأى نوع من أنواع المشاركة ، ويكاد المتفرج الا يتململ فى مقعده حرصا على الثبات والسكون والصمت الذى يفرضه عليه هذا الشكل المسرحى المحكم فى هذا النوع من المسرحيات تتضاءل أدوات الاحتفالية الى حد كبير وكلمة حفل فى هذا النوع من العروض المغلقة لا تعبر مطلقا عن الاحتفال الذى يتوفر فى أنواع أخرى من العروض ، حفل Partie تعنى حفل الشاى حفل الاستقبال حفل العشاء ... الخ وهذا لا يدخل فى اهتمام المسرح . أما الاحتفال Ceremonie فهو ذلك النشاط الاجتماعى الذى يشغل مساحة واسعة على صفحة الحياة الاجتماعية ويتوفر فيه أكبر قدر ممكن من المشاركة والتبادل والعلاقات المركبة ، وتتحقق فى هذا الاحتفال فكرة الوسط الاجتماعى الجياش التى تكلم عنها دور كايم ، ولذلك فان ديفينو يأخذ هذا الاحتفال الاجتماعى ويقابله بالاحتفال المسرحى المتخيل ويبحث عن جوانب المشابهة الكامنة فى الاحتفالين ، وعنصرا الفرجة والمشاركة اللذان تزخر بهما أمثال هذه الاحتفالات الجمعية هما من أهم العناصر التى يمكن أن يقوم عليهما فن مسرحى .

وتعود فكرة الاحتفالية فى عصرنا الى جان جاك روسو كما جاءت فى رسالته الى دالامبير ، وتعود هذه الفكرة لتصحو بحماس أقوى ايان الثورة الفرنسية حينما تتردد على ألسنة زعماء الثورة : ميرابو — روبسبيير تاليران وغيرهم مطاليات يخلق اعياد قومية تحكى أمجاد الوطن وتقدس الحرية والمساواة ... و فى٢ سبتمبر سنة ١٧٩١ تصوت الجمعية الوطنية بالاجماع على مادة اضافية فى الدستور تؤيد تنظيم أعياد تحيى ذكرى الثورة الفرنسية .

وفى بداية القرن العشرين نشاهد عروضا مسرحية فى حلبات السيرك وفى القاعات الواسعة الخالية من خشبة المسرح ، وفى روسيا فى سنوات العشرينيات أخذت الاحتفالية فى المسرح اهتماما كبيرا وتجلت فى أعمال مايرهولد وفى العرض المسرحى الشهير « الاستيلاء على قصر الشتاء » وفى دورة الألعاب الأوليبية ببرلين سنة ١٩٣٦ يقدم الفنان المسرحى الألمانى جروبر عرضا كبيرا فى قلب الاستاد هو « رحلة شتاء » .. وتتوالى أمثال هذه العروض التى تعبر عن رغبة قوية فى الخروج من المبانى المغلقة والعودة الى العيد الشعبى الذى يقابله المولد عندنا ، وهذا ما تسعى الى بعثه واحيائه والتركيز عليه معظم التجارب المسرحية الجديدة فى العالم خلال الربع قرن الأخير وعلى سبيل المثال العرض المسرحى المعروف « أورلاندو — فيريوزو » أى أورلاندو الغاضب أو

الغضبان الذى عرضته فرقة المسرح الحر بروما فى ساحة الهال بباريس سنة ١٩٦٩ من اخراج لوكا رونكونى ، والعرض الاحتفالى (١٧٨٩) لفرقة مسرح الشمسى الذى قدم لأول مرة فى قصر الرياضة بميلانو ثم أعيد عرضه فى مصنع الذخيرة القديم باحدى ضواحى باريس سنة ١٩٧٠ .

وكل هذه العروض تعتنق فهما جـديدا للمسرح يركز على عناصر الفرجة والمشاركة الحية المتضمنة داخل الاحتفال Ceremonie وهذا المفهوم المسرحى يتجاوز اى مفاهيم أخرى ضيقة او ناقصة اصبحت جامدة لأنها منحدرة من عصر المسرح المغلق فى القرن الثامن عشر ، وهى الآن لا تستجيب ولا تعبر عن حـركة الجماعات فى المجتمع الحـديث : ويستطيع الاحتفال المسرحى الجديد الذى تعبر عنـه التجارب السابقة الذكر يستطيع باتساع رقعته وتداخله بين جماهير المشاهدين أن يقدم أوجها عديدة للتجربة الانسانية المعاصرة تستوعب اشكالا مسرحية مختلفة وأنماطا تعبيرية متعددة ويستوعب أيضا من ضمن ما يستوعب المفهـوم ولأن سطوطاليس للمسرحية ، ذلك .. أن فهم العالم الصناعى وادراكه للمسرح قد تغير وبعمق حين ســادت الآلة والتطور التكنولوجى الذى خلق وسطا انسانيا جديدا وأشكالا اجتماعية مختلفة عن ذى قبل خلقت بدورها مسرحا مختلفا يستجيب لاحتياجات المجتمع الجديد ... ومازالت عجلة التغيير المستمر تدفع بصيحات وأشكال جديدة تبدو غير مألوفة أو غير مقبولة للوهلة الألى .

هوامش :

استعنت فى التعريف بعلم اجتماع المسرح بهذه الموضوعات :

* نحو منهج لدراسة المكان المسرحى

DENIS BABLET, travail theatral, مجلة العمل المسرحى Paris, hiver 1982

* السينوغرافيا رؤية : مقابلة مع Denis Bablet منشورة فى مجـلة Theatre public باريس يناير سنة ١٩٧٩

* كتالوج معرض « آدولف آبيا : الممثل ــ المساحة ــ الضـوء » المقام فى باريس سنة ١٩٧٩ احتفالا بمرور خمسين عاما على وفاته .

* وقد استعنت الى حد كبير بكتاب : Sociologie du Theatre

Essai sur les ombres collectives' Jean Duuvignaud, presses univevsitaires De la FRANCE

وتوجد ترجمة بالعربية لهذا الكتاب تحت عنوان : سوسيولوجية المسرح . دراسة على الظلال الجمعية للاستاذ حافظ الجمالى والناشر وزارة الثقافة ــ دمشق، وقد استعنت ببعض فقرات عربية من هذه الترجمة بعد مراجعتها على الاصل الفرنسى .

• شعـــر •



مدينتي والحداد ..

رمضان الصباغ

مدينتـــى ...:

جدرانها باردة ملســـاء .

تنطق بالرياء .

والصمت يرسم الوجوه .

* *

تحرمنى الشوارع المضاءه

بالزيف ، والشمع الكذوب

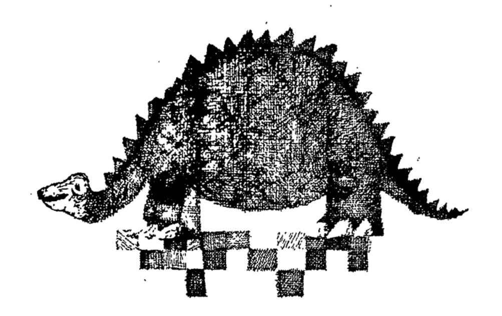
من لغة الوصل .. ومن براءة الحوار
تأخذنى ثرثرة المقهى الى مقاعد
الانطــواء .
أرسم فوق جبهتى علامة الصمت .. أموت .
يضرب حولى العنكبوت .
تزفنى المدينة الخرساء .
تطلق أغرودتها اللعوب .
وترتدى ثوب الحداد .

* *

الشاعر الجوال فى مدينتى يجوب .
شوارع المدينة الباردة الفــؤاد
يصـــادق الريـــاح
يعلق الفئوس فى الرقاب .
يزرع أشجار الوطن .
فى دربه المحفوف بالعسكر والعيون .
ينطلق فى حديثة النيام ، والجماد .
الشاعر الجوال ينقش الحروف فوق
العظم ، يشعل الجـــروح .
يبوح بالمحظــور .
ويطلق النيران فى رويه المصهور
يفتـــح الأبـــواب ..
ينثر الورود .
الشاعر الجوال
كالسيف كان
كالرمح كان
وكان كالبارود .

* *

مدينتى البائسة الشمطاء
تهرب من ضوء القمـــر
وتستظل بالظـــلام
تخلع ثوبها ، تبيع لحمها .. دماءها ، تبيع الشمس
والنهـــار .
الشجر السامق والثمار .
والدركى يوصد الأبواب يزرع الهدوء فى
قلوب الوجهاء والســـماسره
مدينتى للحب والوفاء صارت مقبـــره
والشاعر الجوال
يصمت ـــ أو يمـــوت
ـــ لومت ياشاعرنا الحزيـــن
فسوف تمنح الوســـام
وينبرى الجميع للتأبين .
* ((الموت ليس آخر الطريـــق)) .
، ، ،
مدينتـــى ...
حدادها المشـــبوه .
يجسد المهانة ـــ الرياء .
وأنت فى غيابك المفاجىء المرور
تصرخ فى المنومـــين ...
.. تحمل النذير والبشـــاره
وتلعن المقامر المأجور .



أيها الديناصور الجميل .. وداعًا

برهان الخطيب

بغـــداد

لا أدرى لم اخترت من بين عشرات اللعب المبهرجة أمام عينى ديناصورا وجدته جميلا رغم قبحه وجهامته . مؤكد أن مصممه اليابانى راعى وهـو يضع تخطيط لعبته الباسمة ، أن يجعله قريب الشبه تماما من صورة هذا الحيوان فى الأصل . أما لم بـدا جميلا هكذا لعينى فقد جعلنى هذا الأمر أقلب الفكر طويلا : ان هيئته المرغبة حقا رغم ابتسامته مثيرة للاستغراب: هـذا البدن الهائل كمنطـاد ، هاتان السـاقان الضخمتان المتينتان ، وخذ هاتين الزراعين القميئتين القصيرتين ، وهذه الرقبة الطويلة الرفيعة المنتهية برأس جد صغيرة لا تناسب تماما كل ما فيه من اتسـاع . قد تكون للزرافة صفات شبيهة الى حد ما بصـفات هذا الحيـوان المنقرض ، عجبـا لم انقرض.؟! وهـو القوى القدير ! ولكن انى للديناصور من رشاقة الزرافة وهدوئها ، وسامتها ، ولطافتها ؟ ثم فكرت أن ليس غريبا أن تختلف الكائنات أو الأشياء ، التى قد تبدو متشابهة من ناحية المظهر ، اختـلافا كليا فى الجوهر ... كان البائع الشائب القصير السمين يقف على مبعدة منى يعلق صورة تمثل حرب فضاء بين الماردين العملاقين يرمقنى بنظرة دسمة وادعة عبر نظـارته الطبية ، أشبه بالساحر بابا نويل وقد تخلى

عن زيه التقليدى ، أو بأحد الأقزام الطيبين من حكاية قطر الندى . قلت له وقد رآنى اقلب الديناصور بين يدى طويلا :

ـ ان تجعل الديناصور يبتسم عن قلب كمن يجعل العم سام يوزع الحلوى بنزاهة .

افصحت ملامح البائع الشائب الدمثة عن تقطيبة متفكرة سمحة ، وقال بتأن يشاركنى الحديث وهو يرفع بصره عن الأرضية الموزائيك الشبيهة برقعة شطرنج نحوى بتحفظ ، شابكا يديه وراء ظهره :

ـ حضرتك اما رسام كاريكاتير أو صحفى ، شىء من هذا القبيل . واضح من ملاحظتك .

قلت مبتسما :

ـ الديناصور هو الذى أعطانى هذه الفكرة ، صدقنى ، لا دخل لمهنتى به أو بالعم سام .

ضحك البائع الشائب ، وسمح لنفسه الاقتراب منى حتى انه احاطنى بذراعه كصديق قديم وقادنى الى داخل معرضه قائلا :

ـ الدناصير يا عزيزى أنواع . منها الزاحفة ومنها الطائرة ، منها السائرة على اثنين ومنها الدابة على اربع ، منها الذى عاش فى عصور سحيقة ومنها ما عاش فى عهد متأخر ، ولكنها جميعا عاشت فى العهد الأقدم ، كانت متوحشة ، تأكل بعضها بعضا ، أما التى عاشت فى العهد المتقدم فقد كانت نباتية ، ولذلك رق خلقها فحسنت صورتها ، وديناصورنا هذا الذى بين يديك هو سليل الأخيرة ولذلك تراه مبتسما ...

ـ بديع ، من الصحافى الآن ؟ أنا أم أنت ؟ ..

فمال البائع على كزميل قديم ضاحكا بكياسة والفة ونحن نقترب من صندوق الدفع :

ـ لا أنا ولا أنت . لأنك لو كنت صحافيا ـ وسأكشف لك سرا ـ لعرفت ان ما قلته لك الآن ليس حصيلة اطلاع وقراءة وان كنت غير عديمهما صراحة ..

ووجه البائع الشائب لى هنا نظرة سريعة مداعبة تمثل الغطرسة والتبحر فى العلم ، ومضى لشانه مضيفا :

ـ انما هو مقتطفات من المعلومات التى ترفقها شركة الدمى واللعب بمنتوجاتها ، وها نحن نستغل ذلك للايقاع بالزبائن من أمثالك ...

وأطلق ضحكة صافية عذبة ...

فى البيت قالت لى أم غسان لائمة ــ وكنت قد نسيت جلب البيض والفانيلا من السوق ــ فيما هى تخفى الديناصور فى دولاب الملابس ريثما نحتفل بعيد الميـــلاد السابع لابننا بعد يومين :

ــ الم تجد غير هذه الفزاعة لتشتريها له !

اجبت وانا انظر الى وجهى فى المرآة :

ــ يجب اثارة مخيلة الطفل بموضوعات غريبة وفنطازية ، وزرع حب التأريخ والخرافة فى نفسه ! نحن نعيش فى عصر فنطازى يابس يحتـــاج الى خرافة ...

قاطعتنى ، رامية على نظرة مشبعة بالملل والتعب :

ــ الا تكفّ عن ترديد عباراتك المنمقة الجميلة هذه ! انها لا تصنع لنا فطيرة لعيد الميـــلاد .

سكت فترة طويلة . وانا انظر الى صورتها المنعكسة فى المرآة ، ثم جززت شعر رأسى بيدى ، وانا أكاد أصيح :

ــ هوة ! هوة تنفصل بيننا ! ولن يردمهـــا عزرائيل ! لقد نسيت أن اجلب لك البيض والفانيلا فهل فى هـــذا جريمـــة ، كنت افكر بقنبلة ذرية تقع على رأسى وتمحى البشر عن وجه الأرض مثلما امحت الدناصير عنها ، هل فى هذا جريمـــة !

سكت فجأة مثلما انفجرت ، رأيتها تبتسم لى فى المرآة دون أن تلقى بالا لهيجانى ، لم يعد هيجانى يثيرها منذ زمن طويل . ولكن ابتسامتها كانت ماتزال تؤثر بى ، وهى تعرف ذلك ، ولذلك غالبا ما لجـــأت الى هـــذا السلاح . واعقبت معنفة بطريقتها الخاصة :

ــ ماذا جرى لك ؟ هل تريد أن أعيد لك عصافيرك التى هربت منك؟

وانتقلت لى عدوى ابتسامتها ، فقلت حانقا وبما تبقى لى من غضب :

ــ يكفينى الواحد الذى عندى منها .

ــ وقح . وابنك لا يختلفّ عنك . ليحدثك بنفسه عن البزاءات التى تفوه بهـــا اليـــوم !

ــ عفارم عليه . ماذا قال ؟

ــوصف لى كيفّ ... ينشأ الانسان !

ــ ومن أدراه بهذا ؟

لا يعترف ولكنه يقـــول رأيت قطا وقطة يصنعان طفلا لهما ...

ــ وما البذىء والغريب فى هذا ! قصة معتادة . الغريب ان لا يفكر فى هذه القضـــية ....

ـــ انه يكذب . لقد أطلعه أحد أصدقاء السوء على تفاصيل العملية الجنسية بحذافيرها . ولم يشأ الاسترسال فى اعترافه الا بعــد أن وعدته بأنك لن تعرف شيئا من الأمر . ولكنه يرفض رغم ذلك البوح باسم صديق السوء ذاك . ثم ألا تعترف أخيرا أن هنالك أمورا يجوز التفكير فيها وأمورا لا يجوز التفكير فيها ، فى عمر معين على الأقل !

ـــ كل الأمور تشبه سؤال البيضة والدجاجة . هيا ، الى بالعشاء ، باخ يعزف فى بطنى . لمــاذا لم يعد غسان حتى الآن ؟

تملصت من الاشتباك فى نقاش مع أم غسان فالنقاش كما يبدو لى مع امرأة لا ينفع ، لانهن لا يردن التوصل الى حقيقة ، بل الدفــاع عن وجهة نظر معينة محددة سلفا رسمنها بايماءات سيقاهن ، وتبنينها عــلى أنهــا الحقيقة نفسها . ولكن اتجدهن يختلفن فى هذا عن غيرهن من البشر ، والا ما الذى لم يعجبها فى الديناصور الذى اشتريته لغسان ؟ لا ، والانكى انهــا تعمل معى فى دائرة للبحــوث الجيولوجية ، ومرشحة للحصـــول على بعثة الى سانت لويس بالولايات المتحدة الأمريكية ، واذن سمعتها تجيب بنبرة نكدة متعنتة وهى تمضى الى المطبخ :

ـــ زعل الأفندى وهرب الى الشارع لأنى وبختــه واردت ضربه . اذهب وجىء به ...

فى الشارع كان المساء قد تحول من الرمادى الى الأزرق على وشك التحول الى النيلى ، جلت ببصرى فى ارجائه فلم أجد أثرا لغسان . توجهت الى الفسحة التى جعلها الأولاد ساحة لكرة القــدم فلم اعثر على أحــد ثمة . نظرت الى ساعتى ثم عدت أدراجى قاصدا دكان أبى غريب . ومن مبعدة ، لم أميزه فى نور المصابيح المتهرب من الواجهة الى الرصيف . الا أننى سمعته بعد لحظــات ينادينى عن مقربة فى الظـــلام الكدر . فتوقفت واستدرت اليه وبنبرة جد طبيعية ، سألته :

ـــ أين كنت ؟

فأجابنى بصوت خال تماما من الشعور بالذنب :

ـــ عند بيت عمى .

هذا يعنى أنه شعر بارتكاب جرم ، ذهب الى بيت عمــه فتعشى معهم ، النصف بعد السابعة ، موعد عشائهم ، ضمن لنفسه فرصة عـــدم الاقتراب منى أو من أمه طيلة المساء وأوائل الليل ، فى صباح الغد سيكون ذنبه أخف ، يسارع الى المدرسة ، وعند الظهر تنسى فعلته تماما . الهرب دائمــا ، تلك هى طريقته فى حل مشــاكله . ولكن الغريب أن يخلو صوته من أى شعور بالذنب ، واقترابه منى دون تردد . سألنى بذات الصـــوت كما لو أن شيئا لم يحدث فى البيت البتة :

ـــ لم لم تشتر لى هدية ليــوم غد ؟

ها ، فهمت الآن سر اقدامك ! تظن اننى عائد لتوى من طلعــة العصر ، فلم ادخل البيت بعد ، لم اكتشف بعد فعلتك الجديدة ، اذن ...

أردت أن اداعبه قليــلا ، فقلت :

ـــ لقد أخبرنى الديناصور أنك قمت بعمل شائن ولذلك عدلت عن فكرة شراء هدية لك ....

سيطر خوف على ملامح وجهه ، وقف فى مكانه شبه جامد ، يحاول فهم مغزى كلماتى وفك الغــازها . قال :

ـــ الديناصور ؟! ومن هو الديناصور ؟

دون أن أبتسم ، أضفت ، كأنى أخاطب مديرنا العــام الذى يعاملنا احيانا كأطفال له :

ـــ الا تعرفه ؟! انه كاشف الخبايا ! اذا لم يسلك الانسان كما يحب دخل بيته وفضــحه ...

اقتربت منه وتناولت يده بيدى فسلمها طائعا . وسار معى صامتا، سألته بعد لحظات :

ـــ لعبت اليوم فى الهجوم أم فى الدفــاع ؟

مرت فترة دون رد . ثم رفــع رأسه نحــوى ناظرا الى غير فاهم ، فكررت سؤالى . أجاب بحماسة مفاجئة :

ـــ الكلاب أبناء الكلاب لم يدعونى ألعب معهم اليوم ، قالوا ليشكل الصغار فريقا خاصا بهم ...

ـــ ألم اقل لك أن لا تشتم أحــدا ولا ترفــع صــوتك ولا تكذب فى كلامك ؟

لم يرد على بشىء . كان قد سحب يده من يدى خلســة ، وسار فى الظلام الى جانبى غير عابىء بى خلافا لمــا اعتاد عليه ... غدا على ان انهى مع الآخرين كتابة تقريرنا عن النفط المحتمل وجوده فى منطقــة الشعب ، اذا أثبتنا بالأرقــام أن كمياته تفــازل التجارة ، علينا أن نضــع فى الحسبان ايضا امكانية تهجير الشعب الى مناطق أخرى : غدا على شراء اطارين جديدين للسيارة قبل أن يفرقع القديمان الأماميان بنــا فتحلــق أراحنا الى السماء السابعة دون عودة ؟ جهــاز التسجيل مكسور وعلى غدا استعارة جهــاز الجيران والا ... طلبت أم غسان بدل المــاء لبنــا ، بدل اللبن فيديو ، ... وانتبهت على صوت غسان يتصاعد قربى خفيضا بطيئا جادا كأنه يخشى ايقــاظ مخلوقات خيالية نامت حولنــا فى الليل :

ـــ أين وجدت الديناصور ... وماذا قال لك حقيقة ؟

اى ديناصور هذا ! وماذا قال لى ؟ ... ابتسمت فيما بعد فى العتمة بينى وبين نفسى فقلت خشية تصوره أننى أكذب عليـــه محاولا الايغـــال فى مزاحى ليفهم اننى انما كنت أمزح وحسب :

ـــ تحت شجرة قريبة من جامعة المستنصرية وجدته ، قـــال لى ان غسان عذب أمه اليوم ، ثم انتفض الديناصور بعد ذلك لغضبه الشديد وتحول الى ديناصورات صغيرة كثيرة ملأت الشارع ، منها الزرقاء ومنها الصفراء ، بعضها يتكلم الانكليزية وبعضها الآخر يتكلم الفرنسية والألمانية ، الم يصادفك واحد منها ؟

ظل غسان صامتا ، نظرت الى وجهه فرأيته مزموم الشفتين ، معقود الحاجبين ، مضيق العينين ، فماذا يعصى على فهمه ؟ أم تراه عاد يحلم من جـــديد بتسديد ثلاثة اهـــداف متتالية على حامى الهدف ليحرز اعجـــاب الصبيان الكبار الى الأبد .. لم يبد عليـــه على كل حـــال أنـــه هضم مزحتى ، فهل كان يخشى عقاب أمه اذن ؟ ...

قبل أن نصل البيت توصلت الى نتيجة : الأفضل ان اســـتعيض عن السيارة بدراجة ، سوف يضـــحك الجيران فى البداية لكنهم سوف يعتادون على ذلك كما يعتادون الكذب ، اذا استطعت ان توفر شيئا من الراتب لـــ « هموم » الصـــيف تبتلعه السيارة كلما عطست او عاطت ، دائمـــا محتاج مهتاج رغم الراتبين الطيبين ، فهل ســـيأتى يوم لا اشـــــعر فيه بالحاجة ! ... لا اعتقد ، العمر يكاد ينقضى والحاجات فى ازدياد ... كل هذه الهموم بكفة والتفجيرات الذرية الـــ ٤٩ لعـــام ١٩٨٠ وحده بكفة ، ستنغلق الكرة الأرضية يوما ما ورب العبـــاد ، وبذلك يستطيع ســـكان كل نصف ان يروا بيسر طبقات الأرض فى مقطع النصف الآخر ... بداعة ... لا حاجة لجيولوجى آنذاك ، كل المـــواد الخام أمام الأعين ، اغرف ما شئت من كنوز النصف الآخر كما لو تغرف بملعقة ، لن يكون هنـــالك عملاقان يحاسبونك على ما تفعل ... صوت غسان مرة أخرى ، عاليـــا واثقـــا هذه المرة :

ـــ تحت الأشـــجار يعيش شقاق البطون ، فماذا يفعل الديناصور هناك ؟ انت تكذب اذن .

أعوذ بالله ! متى يميز هذا الولد بين الجد والهزل ، وكيف تستطيع افهامه أخيرا انه لا يجـــوز الكلام بهذه اللهجة الخشنة ، مع الوالـــد بخاصة ؟ ليس امامك الا طريقان : اما الاعتراف بانك كنت تكذب عليـــه فعلا وهذا الأمر محفوف بالمخاطر ، واما مواصلة المزاح ليفهم هذا الابن العـــاق أخيرا انك كنت تمزح ، تمزح ، لا غير ، خلت الدنيـــا الملعونة هذه كما يبدو من المزاح . واذن :

ــ ان كنت لا تصدقنى اذهب الى البيت وافتح الدولاب ستجد واحدا من تلك الديناصورات ينتظرك هنالك ليفضح وقاحاتك ...

ودون أن يدع فترة من الصمت تتسرب الى كلامى أنبرى غسان قائلا بحمية وقد دب الحماس فيه كلية :

ــ وكيف نستطيع أن نفهمه اذ كان لا يتحدث الا بالانكليزية والفرنسية والالمانية !

قلت جزعا :

لا تخف ، انه يتكلم العربية أيضا ، وأى تكلم !

فنبر غسان مستاء مهتاجا :

ــ وماذا يستطيع أن يقول لك عنى ؟

وانزلقت الى محاورته دون انتباه منى :

ــ انه يعرف كل شىء ، ويستطيع أن يقول كل شىء ، وان كان لا يستطيع أن يفعل أى شىء !

بانت نظرة غاضبة حاقدة جميلة فى عينى هذا الابن الغريب وهو يقول :

ــ طيب . سأتحدث اليه وأرى ماذا يستطيع أن يقوله عنى !

فقلت عند عتبة الباب آملا أن يفهم أخيرا ؛ وقد بدأ صبرى يعيل :

ــ ولكنه لا يتحدث مع الوقحين ، سوف ترى .

غير انه أمسك بى من يدى قبل دخول البيت ، وسأل والخوف ظاهر على وجهه :

ــ أهو من الانس أم من الجن ؟

صيغة سؤاله ذكرتنى فى الحال بألف ليلة وليلة التى اقرأ له منها . مقاطع ــ قبل النوم ، ثم انه الحف بسؤال آخر :

ــ كم الوقت سوف يبقى فى بيتنا ؟

تبا لك أيها اللعين ، أراك ورطتنى فى حديث ما أردت به أن يجرى هذا المجرى ! هذه هى الخرافة التى تدعو لها يؤمن ابنك بها الآن ، أن قلت له انك كنت تمزح حسب اعتبرك كاذبا أبد الدهر وانهارت الجسور بينكما ، وان تركته يؤمن بها ماذا كانت النتيجة ؟ .. لا تدرى ؟ لنر النتيجة اذن ...

— انه ديناصور فقط ، ليس انسانا وليس جنا ! وهو فى البيت ، لا تستطيع طرده ، ولا يستطيع هو أن يخرج منه بنفسه ... بقاؤه يعتمد على خلقك .

لم يسألنى غسان ما أعلمنى بدخول الديناصور الى البيت ، ما ادرانى باقتحامه دولاب الملابس ، لم يهتم من التفاصيل الا بالضرورى منها ، وعندما أصبح فى الهول تلفت حواليه حذرا دون أن يعبأ لأمه وكأنه كان يتوقع أن يجد الديناصور جالسا على القنفة أمام التليفزيون ، أو يقرأ فى كتاب تحت مصباح المطالعة فى الزاوية ، ولما لم يجد شيئا جديدا طرأ على البيت ، رمى الى نظرة متحدية سريعة ، ومضى الى غرفة النوم ، فتبعته على مهل ... وجدته فاتحا أبواب الدولاب الثلاثة على وسعها يبحث فى أرجائه ، وكان الديناصور ينتصب فى الخانة العليا براسه الصغير وذيله الضخم ، كشاهد منسى عن قضية منسية ، مددت يدى بهدوء نحوه كأننى كنت أخشى أن يلتقفها بشدقه الكاسح : وليكتشف غسان كل الحقيقة بنفسه وفى الوقت المناسب،ولكن هذه الحركة أيضا فعلت فعلها فى وجه الصغير اذ تدلت شفته السفلى فى الحال وفغرفاه فيما اتسعت عيناه انبهارا ، يا رب المعمورة هذا هو الديناصور ، انظروا اليه ، انزلته بتبتل وخشوع ، وجعلته قائما أمام وجه غسان الذى لم يكن قد راى بعد صورة هذا المخلوق فى مجلة أو كتاب . فتملى شكله الغريب والوانه الصارخة بصمت ، ومد يديه اليه ناظرا الى فى نفس الوقت كأنه يسألنى ما اذا كان ممكنا الامساك به . ادنوته قليلا منه فأحاطه بكفيه متهيبا . ثم قال بعد فترة طويلة من الصمت :

— لماذا لا يتكلم ؟

بصوت خفيض أجبت :

— هل نسيت ؟ انه لا يتحدث مع الوقحين !

اعاده بعد قليل الى يدى بهدوء ، دون أن يرفع نظرته عنه ، وقد تورد وجهة انفعالا ، ثم وضع ذراعيه وراء ظهره علامة الاستسلام ، منتظرا ما سأفعل او افصح عنه . فأرجعت الديناصور الى الدولاب بذات الهيبة والخشوع ، اغلقت أبوابه بتأن وحرص . ونظرت الى غسان وكأنى اقول له : « أرأيت ؟ هذا هو الديناصور القدير القادر على كل شيء ! » ... وخرجت من الغرفة .

كانت أم غسان تضع لنا العشاء على المائدة فى المطبخ ، وفى الوقت الذى رحت القى نظرة على برنامج التليفزيون فى الجريدة لأرى ما اذا كان فيه ما يستحق المشاهدة . كان غسان قد انتهى من غسل يديه، واستبدال ملابسه ، والجلوس الى المائدة ، دون أن ينبس بحرف

أو يصدر منه صوت . وظل جالسا فى مكانه يحدق فى الأطباق الفارغة وقد انكمش على نفسه : هذه الحالة عنده أعرفها جيدا ، هنالك فكرة استولت عليه تماما ، شكرا للديناصور الذى جعله هادئا هكذا : أتممنا تنـــاول العشاء وكأن ابنى رضيع الملائكة ، اغتسل ثانية ، ثم صعد الى غرفتــه دون كـــلام محـــاذرا حتى أن يصدر لدشداشته حفيفا ... كلا ، مثل هذا الهدوء والاتزان لا أريدهما له ، اننى أشعر بالقلق عندما يحـــاول ابنى أن يكون متعقلا بصـــورة فائقة للعادة ...

تبعته بعد نصف ساعة الى مهجعه ، يا للعجب ! منكب وراء منضدته على دروسه يحضر فيها رغم أنه يوم خميس ! لم أجد ما أقوله ، فعدت الى كتابى أمام التليفزيون .

فى الصباح شعرت بباب الغرفة يفتح مرتين ، ثلاثا ، لكنى واصلت النوم على عادة يوم الجمعة : ولكن غسان خلافا لعـــادته لم يجرؤ على ايقاظى لطلب مصروفه اليومى . انتظر ، يا للعجب،حتى نهضت من الفراش فبادرنى ابن الملائكة بتحية الصباح ، وكان قد انتهى من فطوره كما يبدو . وارتدى لباس العطلة (الرسمى) المفضل لديه : دشداشة ، سترة ، حذاء الرياضة . وجلس يقـــرأ فى كتاب الحساب المكروه لديه ! ماذا حدث لابنى؟ كل هذا العقل مرة واحدة ؛ أخشى أن يكون الديناصور قد أصابه بلوثة . سألته ملاطفا :

ـــ عجبا انك لم تذهب اليوم للعب كرة القـــدم ؟

فرفع رأسه عن كتابه المدرسى وقال بصوت هادىء متزن النبرات :

ـــ أريد قراءة دروسى أولا ...

وانزل رأسه ، وطفق يقرأ ثانية ! ...

مر نصف النهار وهو على هذه الحال من الرزانة ورجاحة العقل ، حتى أن أمه أخذت توجه نحـــوه ونحوى نظـــرات متسائلة قلقة وهى تقوم بأشغال البيت ، لكأنها تسألنى : ماذا جرى له ؟ فكنت أرفع حاجبى جهلا . وهمست لى مرة وقد جاورتنى قرب مصباح المطالعة:

ـــ ارأيت ؟ هذه هى نتيجة الشدة التى استعملتها معـــه أمس ، قلت لك الف مرة : اللين لا ينفع !

أردت أن أحدثها عن مفعول الخرافة والديناصور ، ولكنى كنت أعرف أن النقاش مع امرأة لا ينفع ، فهززت رأسى متظاهرا بالموافقة ، ولم تكن أم غسان تعلم بما دار بينى وبين الولد حتى ذلك الحين ، ولـــم تعر الأمر اهتماما كبيرا عندما استفسر غسان منى بعد الغداء مترددا ، وقد تعب من كونه قد حافظ على هدوئه كل هذه الفترة الطويلة كما يبدو :

ـــ هل سيتكلم الديناصور شيئا اذا سألناه الآن ؟

كنت طامعا بالجو الهادىء المريح الذى ران على البيت بسكون غسان فاردت أن أطيل من أجله ، لذلك أجبت :

ـــ نصف يوم من العقل لا يقنع الديناصور أنك أصبحت عاقلا حقـــا ليتحدث !

تململ غسان فى مكانه وقد سأم من العقل والجلوس فى البيت ، ذلك واضح على محياه ، لجـــأ الى الحل المنشود :

ـــ انتهيت من اعداد دروسى فهل أستطيع الخـــروج للعـــب كرة القـــدم ؟

فهتفت وقد أشفقت عليه :

ـــ بالطبع يا صديقى ، هياخذ درهما من جيبى وافعل به ما شئت !

نظرت أمه نحوى بعد خروجه وقالت بلهجة نكدة :

ـــ سيفسده دلالك ، ولسوف ترى .

خلال المساء ، وأوائل الليل ، ظل غسان هادئا يتحـــرك فى البيت كأنه يخشى اصدار ضجة تصل سمع أحد ، يرمى بين الفينة والأخرى نظرة جادة محـــايدة نحو الدولاب الذى يختفى الديناصور فيه دون أن يقترب منه . تعشى ، وصعد الى غرفته ، من غير أن يشعر به أحد .

كان من المقدر أن نحتفل فى اليوم التالى بعيد ميلاد غسان السابع ، أخذت أم البيت أجازة لها ذلك السبت ، وتركنا أمر دعوة الضيوف لغسان نفسه ، كنا قد اخبرناه قبل أسبوع تقريبا أنه يستطيع دعوة من يشاء من أصدقائه فى المدرسة على أن يخبرنا بعددهم عند عودته ، وكان من المقرر أن يتقاطرون على بيتنا فى الساعة السادسة من مساء ذلك اليوم . انشغلت أم غسان طيلة ذلك اليوم بتحضـــير كعكة فخمـــة طرزتها بالزبدة والفواكه المجففة المســكرة ، وأعـــدت شـــطائر من لحم البقـــر ، وأخرجت من القـــلة العتيدة التى تخفيها فى غرفة المخزن الملحقة بالمطبخ ذلك الطرشى العالمى الذى تصنعه أمها الرائعة ، وعلى العموم أعددت نفسى ذلك اليوم لحفل مهيب نويت أن أتوجه فى الساعة الثامنة مساء بربع زجاجة ويسكى اشتريتها لهذا الغرض من أوروز دى باك منذ فترة . من الكبار لم ندع أحدا لأن مثل هذه المناسبات كلفتنا من قبل ما يعادل اطارا جديدا للسيارة ، وهكذا فقد حسب لكل شىء فى هذا اليوم حسابه ، بل اننى استطعت مغادرة الدائرة قبل أن يحين موعد الخروج الرسمى ، فكنت فى أحسن مزاج ، وعلى أتم استعداد للاحتفال بالمناسبة فى أبدع صورة .

مررت على بقـالات الاعظمية فاشتريت فاكهـة حلوة متنوعة رغم اسعارها التى تجعلها مرة ربما ، أخذت قنانى احتياط من البيبسى والسفن والكراش ، على العموم تبضعت من كل ما يمكن أن نحتاج اليه للمناسبة دون اهتمام كبير بالميزانية ، ملأت خزان السيارة بالبنزين لأخذ الأولاد والبنات من أصدقاء غسان فيما بعـد فى نزهة بشارع أبى النواس ، ورحت أفكر وأفكر خشية أن أكون قد نسيت شيئا مما نحتاج أو نريد فقد قررت أن اجعل من هذه المناسبة فرحة حقيقية كبيرة .

وصلت البيت فى أواخر الظهيرة تقريبا وكلى شوق ، رغم التعب ، لرؤية غسان . لسوف أغمره بالقبلات اذا كان قد عاد من المدرسة ، أقدم له الديناصور وأعترف بحقيقة خرافة الأمس ، حسن أن نؤمن بالخرافة على أن نعرف فيما بعد أنها خرافة ، حسن أن نؤمن بشىء على العموم على أن لا يمنعنا ذلك من الايمان بأشياء أخرى ، لا يصح أن أتركه على خوفه من تلك اللعبة ، فالخوف لن يدعه يعبر عن ذاته بصورة طبيعيـة سيظل يتظاهر بالهدوء والعقل ، حتى ينفجر يوما .

كانت الصالة هادئة ، استقبلتنى أم غسان بفتور ، بوجه لا أثر لحبور فيه ، تناولت الأكياس منى بتراخ ودون حماس ... ماذا حـدث ؟ كانت توجه الى نظرة طـويلة لائمة ، معنفة ، لكأننى ارتكبت هفوة معيبة أو جرما ما .. ماذا حدث ؟ أخذت ما استطاعت من الحاجيات من يدى ومضت بها الى المطبخ دون أن تسعفنى بكلمة ، عادت الى وفى عينيها نفس تلك النظرة اللائمة ..

ــ ألا تقولين ماذا حدث أخيرا ؟

بصوت فاتر أجابت :

ــ غسان لم يدع أحدا من أصدقائه ولا يريد الاحتفال بعيد ميلاده ..

لم أكن أعتقد أن لمخلوق صغير كل هذا التأثير على مخلوق أكبر ، سألت مندهشا خائفا :

ــ لمـاذا ؟

ظلت نظرتها لائمة ، مريرة ، خائبة . وردت بتهكم :

ــ اسأل الديناصور !

سلمتها بقية الأكياس والحاجيات وأنا أشعر بتمزق عاطفى ينخرق الى علاقتى بابنى ، استفسرت :

ــ ماذا أسأله ؟

فافترت شفتاها عن ابتسامة لا روح فيهـا ، وأعقبت بذات النبرة المتهكمة :

ـــ اساله على الاقل ، لمـــاذا انقرضت ؟

بدات طريقتها فى الحديث والغازها تثير أعصابى . فككت عقدة الرباط عن رقبتى ، وقلت غاضبا :

ـــ مفهوم لمـــاذا انقرض ، لأن عقله لم يستوعب المتغيرات الجديدة التى طرأت على الدنيا ، لأن ضخامة جسمه لم تتناسب وصـــغر عقله . ولكن ، ماذا حدث فجعل غسان يتصرف هكذا ؟

ـــ لقد اكتشف كذبتك ، والا لم المدارس وأفلام الكرتون والمجلات وكل الهواء الذى يتنفسه ، ما كان عليك أن تستهين بعقله الصغير هكذا .

هتفت خائبا :

ـــ أين هو ؟

أجابت أمه مسبلة أجفانها ، وهى تشير الى الطابق الثانى :

ـــ فى غرفته .

ولكنى أردت لذهنه أن يتوسع فى احساسه الأشياء والمعانى ، أردت له الخير على العموم ! يجب أن يفهم هذه الحقيقة ، سوف أحمل ، الديناصور اليه ، واتكلم مع غسان ، انه هديته وان كان يخافها ... مضيت الى غرفة النوم قاصدا الدولاب ، تعثرت فى طريقى بحاشية السجادة ، تداركت أمرى وتجنبت الوقوع ، وجريت راكضا الى الدولاب ...

فتحت بابه .. كادت المفاجأة تصعقنى !

كان الديناصور بلا رأس !

تصورته فى تلك اللحظة بالذات ديناصـــورا حقيقيا من لحم ودم ، يختلج وينتفض ، مما سبب لى رعبا غير مفهوم !

مرت فترة لم أع طولها حتى استطعت أن أمد يدى ببطء ، فأتناول جسده الضخم القوى المكين وقـــد أصـــبح خواء ، ثم مددت يدى الأخرى وتناولت الرأس الصغير المقطوع ، الذى لم يكن يناسب أبدا حجمه الكبير حقا ... كانت زوجتى تقف عند باب الغرفة تنظر الى بحياد ولا مبالاة ، قالت ببرود :

ـــ لم أنتبه له يأخذ سكين المطبخ الا بعد أن كان قد فصل الرأس عن الجسم ...

فهززت رأسى بأسى قائلا :

ـــ ولكنه ليس الا أمس كان يخافه كل الخوف !

فعلقت زوجتى دهشى ، وبذات البرود :

ـــ بيد أنه اكتشف اليوم حقيقته فى النهاية !

يوكيوميشيما

وأحلام الوجه القديم

د. محمد حافظ دياب

اكتشاف أعمال روائية لبلد آخر ، مسألة مثيرة للمتهمين عندنا بشئون الأدب والنقد ، خاصة عندما يكون هذا البلد هـو **اليابان** ، والروائى هـو **يوكيو ميشيما**(١) .

وميشيما يتخذ موقعا متميزا فى خارطة الكتابة اليابانية خاصة ، والعالمية بعامة ، من خلال اعتبارين : **أولاهما ، كونه انتظم فى صف النضال ضد سطوة النمط الثقافى الأمريكى فى بلده ، وثانيهما ، محاولاته الدائبة والمتعددة التى تعكس هذا الموقف .** فقد كان شاعرا ومغنيا وروائيا وممثلا ومخرجا سينمائيا وكاتبا مسرحيا ، وبطلا من أبطال المصارعة ورفع الأثقال والمبارزة ، وقائدا لجماعة الجيش الامبراطورى ، وذواقة نهما لنبيذ « الساكى » الشهير !

ولد فى طوكيو عام ١٩٢٥ لاحدى عائلات الساموراى ، وأطلق عليه اسم كيمى تيك هيراواكا K. T. Hirawaka ، بعد استشارة المنجمين ودفع الرسم المقرر كعادة الأسر الارستقراطية ، ثم التحق بجامعة طوكيو الامبراطورية لدراسة القانون ، وعمل فترة بعد تخرجه عام ١٩٤٦ ، غير أنه ترك العمل ، وغير اسمه الى يوكيوميشيما Y. Mishima ، وقرر أن يكرس نفسه نهائيا من أجل خدمة العرش الامبراطورى ، والعودة الى يابان الساموراى الاقطاعية العسكرية القديمة .

له ثمان روايات ، وخمسة أعمال مسرحية استلهم فيها تكنيك الدراما اليابانية الكلاسيكية التى يطلق عليها **((مسرح نو))** No plays (٢) ، وكتاب فى أدب الرحلات ، وعشر مجموعات قصصية ، وعدد موفور من المقالات ، وفيلم كتبه وأخرجه للسينما اليابانية بعنوان ((الوطنية)) Patriotism عن انتفاضة عام ١٩٣٦ ، وقام فيه بتمثيل دور الضابط الشاب الذى انتحر على طريقة الهيراكيرى ، وهى نفس الطريقة التى أنهى بها حيـــاته .

ومن أهـــم رواياته **((اعترافات قنـــاع))** Confessions of a mask عام ١٩٤٩ ، و ((العطش للحب)) The thirst for love عام ١٩٥١ ، و ((اللذة المحـــرمة)) Forbidden pleasure عام ١٩٥٢ ، و ((صوت الأمواج)) The sound of waves عام ١٩٥٤ ، و ((معبد المبنى الذهبى)) The temple of the golden pavilion عام ١٩٥٦ ، ثم آخر أعمـــــاله التى أكملها يوم انتحاره وهى رباعية ((بحر الخصوبة)) The sea of fertility وفى عام ١٩٦٨ ، كن من أكبر المرشحين للفوز بجائزة نوبل للأدب ، لولا أن اختطفها زميله الروائى ياسونارى كاواباتا Y. Kawabata (٣) .

ومما يميز أعماله الروائية ، ملاحظات قد ينوه عنها بما يلى :

١ ــ **الاستغراق فى الذاتية** لدرجة تضحى معها كتاباته الروائية أشبه بالاعتراف ، مع استعارة موقف المراقب ، حيث يتحول الآخرون الى مجـــرد ظواهر انثروبولوجية دخيلة على النسق القيمى لأبطاله .

٢ ــ **ارتفـــاع نبرة التحليل النفسى عالية** ، نتيجة تأثره بمدرسة التحليل النفسى الفرنسية ، وهو ما يتضح فى فقدان أغلب شخوصه الروائية للتوازن الاجتماعى واندفاعها الى البحث عن توازنات سيكولوجية معدلة .

٣ ــ **استخدام صيغة وحيدة هى صيغة المتكلم المفرد** ، حيث تجـــرى أعماله الروائية بأسرها على لسان البطل ، رغم ما يتخللها من حــــوارات تحل محل التأملات الذاتية التى لا تغيب بشـــكل كامل عن سياق هذه الأعمال ، فتأتى محرزة ، تشير الى لحظة لابد من استرجاعها ، بهـــدف اســـتكمال دلالات الموقف الحدثى .

٤ ــ **طغيان نمط الشخصية المرضية** Psychopathic ، والتركيز بشكل مبالغ على نواقصها ، وبالذات الاحساس بالعنـــانة واللا تحقق ، لدرجـــة تضحى معها أعماله تمارين نظـــرية لحالات نفسية .

٥ ــ تداخل موتيفات الأشكل الفنية اليابناية التراثية مع المعطيات المعـــاصرة لجنس الرواية الحديثة .

هذه الملاحظات التى حاولنا رسمها بسرعة ، تسوغ لنـــا اكتشـــاف ملمح الانطباعية فى كل نتـــاج ميشيما الروائى . انه يعرض ما يراه فى لحظة معينة وفى مزاج مخصص . ويقدم قضايا فردية تحمل احساسا عاطفيا غنيا بالوطن والتراث ، وبغربة حـــادة ربما كانت من تأثير الموجة السيكولوجية . قد تتسم أحيانا ببعض الغموض ، لكنها غالبا تمتلك قصدها فى البوح ، وقد تستخدم أسلوبا لغويا حسيا ، لكنها توحى فى النهـــاية بعاطفية مبطنة . ان أعماله تهتم أساسا باللحظة الآنية .. اللحظة الهارية ، وهى لهذا قد لا تهتم ببناء حبكة قدر ما تستهدف التأثير المطلوب ، اذ : .. لايكاد يهم من وجهة نظرى — ما اذا كان التكنيك صادقا أم لا . لقد خدمنى اذ صار جسرا أدفع فوقه رواياتى ، وما أن أنجح فى اجتيـــاز الجسر ، لا يهمنى بعدها أن ينسفه النقاد أو ترتفع أشلاؤه الى عنان الســـماء »(٤) .

ان الرواية عند ميشيما هى انكشاف على الواقع واغتراب عنه فى آن : يأتى انكشافها من طموحها لتجسيد الواقـــع اليـــابانى عبر اســـتعادة علاقاته ، ويجىء اغترابهـــا وليد معـــاناة فكرية تقف عند حد الاســـتعادة وتعـــاند التقدم .

فى « **اعترافات قنـــاع** » يستعاد سقوط العسكرتاريا اليـــابانية عبر الجيشان الجنسى عند سونوكو البطل ولا تحققه ، حيث بين زهاوة وسقوط العسكرتاريا ، وجيشان ولا تحقق سونوكو ، تقع مسافة التفاصيل . ان ميشيما يلفع المساحة الوجودية فى قلب وطنه وفى نفس بطله معـــا . يقـــول على لسان الطبيب الذى يعـــالج سونوكو : « ... واذن ، فبعد ذلك هناك علم اســـباب الأمراض — الاتيولوجيا ، ديدان الأنسيولوستوما وهى سبب شائع ، وهذه على الأرجح هى حالة الصبى .. لكن قبل ذلك هنـــاك التلوث الذاتى »(٥) .. هذا التلوث ليس فقط قاصرا على الأفراد . انه قد يصـــيب الأوطان كذلك . ان شذوذ سونوكو هو فى انفصاله عن الطبيعة ، واغتراب الوطن فى انفصاله عن الذات واعتماد الآخر .

وفى « **العطش للحب** » تلح البطـــلة فى طلب السعادة : « الرطـــوبة الوحيدة التى ترف على حرارة الجسد »(٦) ، تبحث عنها حتى مع جنـــدى أمريكى فلا تلقاها .. فوجهه السمين ، وضحكته الجامدة ، وعروقه الناضرة لا يعنى لديهـــا انفراج الدائرة ، بله استكمالها . انه ليس الخـــلاص من الاختناق ، بل المتواتر بها . انه استكمال الدائرة .

وفى « **صوت الأمواج** » يدور النص حول مستويين : مستوى الحكاية او الأسطورة ، ومستوى الواقع . الأول هو حكاية الانســـان فى عزلته ، والثانى هو اغترابه فى وطنه . ويدور النص حـــول التوحيد بينهما ، لكن

صدى نشيده يتشتت فى طى البحـر ، فيغلق قبوه ويختفى . ثمة انفـراج وحيد يتركه ميشيما : هو توق صبور ، ووئيد ، للانتهاء من سرداب الضياع، والخـروج منه الى حيـاة بديلة ، اذ « ليست بى رغبة فى الخـروج على سطح الجزيرة ، فها هى مراكب الفرباء تقترب .. هل تعلمون لم هربت اذا الى القبو ؟ »(٧) .

وفى «معبد البنى الذهبى» يظل القس حائرا بين تعـاليم الشنتو وما يراه خارج المعبد .. « لم يعد هناك مؤمنون حقيقيون » .. هكذا يتساءل، ويخيل اليه أن الأمر فى حاجة الى مزيد من حضهم على اتبـاع التعاليم ، فيهرع الى المعبد ، ويلتقى (شعبه) ويقف بينهم متوعدا ، ويتهدج صـوته من الوعيد ، لكنه رويدا يفقد حدته وحرارته ، ويعود الى تساؤله فى النهاية: « لمـاذا لم يعد هنـاك مؤمنون حقيقيون ؟ . ان القس هنا هـو بديل الروائى Alter-ego الذى اختلطت عليه الأمور . ففى واحـدة من تعليقاته ، يقـول على لسان بطله : « ها هى الخطـوط الأولى لهـذه الحياة المتنافرة ترتسم ، ولا يدرى أحد كيف تصير فى الغد القريب أو البعيد ولا ماذا ينتظر أصحابها من حظوظ ومقادير »(٨) .

وتعالج رباعية «بحر الخصوبة» مشـكلة المجتمع اليابانى من خـلال قصة أجيال اربعة لعـائلة بكل تفاصيلها المـأساوية وانكساراتها الداخلية. هنا يعيد ميشيما تضمين المـاضى وصياغته . الأبطـال يختلفـون عن سابقيهم . انهم حلم الآتى متلبسا اطـار المـاضى . انهم القـادم فى رؤية الكاتب لمـاضيه القـريب أيـام يابان الاقطـاع والساموراى والشوجن ، وكلها مؤشرات ليست حيادية . فهى تقف بعيدة عن توترات الولادة ، وتلوى قدرتهـا على التجدد . الايقـاع الوحيد الذى تحـاوله هذه الرباعيـة هى محاولتها الاقتراب من الزمن اليابانى ، لكنها بدل أن تأخذ الحـاضر الى المستقبل ، تعيده الى قرارة المـاضى .

نختلف مع ميشيما هنا وهنالك ، لكن رؤية مشتركة له تبقى ماثلة فى التفاصيل ، وتسمح لنـا باكتشاف منطلق يمكن من خلاله محـاورة أعماله ، هى رفضه لسطوة الآخر الأمريكى . قد تتبدى مضمرة فى أحيـان ، لكنهـا دائما توحى بنفسها .. فى توزع الشـخصية اليـابانية بين الحنين للماضى ومكابدة توترات الحـاضر .. فى التـآكل الحضارى نتيجة الاسـتغراق فى تمثل الآخر الامريكى .. وفى فقـدان التحقق حتى فى أحضانه .. وتلك (حكاية) لابد من ايرادها هنا لوشئنا مزيدا من استيضاح رؤية ميشيما .

* زواج حضـارى :

فلقرون طوال ، استطاعت اليـابان فى عزلتها عن العـالم أن تحتفظ بتقاليدها . فالعرش مقدس ، قام يوم فتق الله السماوات عن الأرض .

والامبراطور هو سليل الشمس ، يسمو ويتصدر كل رعاياه بحكم الوهيته وقداسته . واليـــابان تتمتع برعاية خاصة من قبل الآلهة ، ورسالتها مكرسة لضم العـــــالم تحت سقف « الهاكوايش » الواحـــد كى تتاح لسائر البشر التمتع بحـــكم الامبراطور .

عبر هذه العزلة ، وبهذه العتاقة ، ازداد الشـــعور القومى نضـــجا وعتاقة ، حتى أن الديانة المسيحية ظلت سنين عددا تحـــاول أن تجد لهـــا مكانا بين شعبها . وخلال هذه الفترة ، استطاعت الارستقراطية اليـــابانية المرتبطة بالعرش تثبيت حكمها ، فأنشأت نظاما طبقيا جامدا احتل فرسان الساموراى Samurai وتجـــار الشوجن Shoguns فيه أعلى مراتبه .

ويكفى للدلالة على هذه العزلة ، انه وفى عام ١٦٢٢ ، حين أحست بنية أسبانيا لغزوها ، أن قامت بابعـــاد المواطنين الأسبان عن أرضها وقضت على المسيحيين من سكانها ، ومنعت اى مواطن من السفر للخارج ، وأغلقت أبوابها فى وجه الغرب مائتى سنة تزيد عقدين .

ويهل القرن التاسع عشر . يحمل أخطارا لم تكن فى الحسبان : تهددها هولنـــدا بضرورة فتـــح أسوارها للتجارة معهـــا ، ويؤدى ضم كاليفورنيا للولايات المتحدة الى انفتاح شهية اليانكى الأمريكى على الضفة الأخرى من المحيط . ويكون الطعم حين يحمل القبطان الأمريكى بيرى Perrg هدايا أمريكية الى الامبراطور عام ١٨٥٣ ، من بينها جهـــاز تلغراف ، ونمـــوذج قاطرة . وينجح الفخ ، وتفـــكر اليـــــابان : بدلا من الاصـــطدام يكون التثاقف Acculturation .. لتتعلم اذا أسرار هذه التكنولوجيا ليمكنها بعد ذلك ن تتفوق عليها . ويبدأ عصر الاحياء اليابانى، ويستولى الامبراطور ميجى Miji على الســـلطة من أيدى الاقطاعيين والشوجن عام ١٨٦٨، وينقل العاصمة من كيوتو الى طوكيو لتصبح فيما بعد أكبر مدينة فى العالم ، ويشـــكل أول برلمـــان ، ويصدر « مرسوم القسم » الذى ينص فى أحـــد مواده على انه ستطلب المعرفة من كل صقع من أصقاع العـــــالم كى يزداد بذلك أساس الدولة الامبراطورية العصرية قوة ، وينصب رجـــال هذه الفترة أنفسهم لأداء المهمة بحـــكمة وصبر يابانيين ، وتنشأ جمعيات «الرنجا كوشا» Ringa Kosha من جماعات الدارسين الذين سافروا الى الغرب وأتقنوا علوم الطب والنبات والفلك والجغرافيا ، ويتوافد خبراء أوربا فى مجـــالات التربية والاقتصاد ، وتتكون قوة بحرية ضاربة . وتبدأ الأشكال التراثيـــة فى الأدب اليابانى رحلة التغير وفقـــا لتأثيرات التكيف المجلوب والانتعـــاش الوطنى ، واتساقا مع نصيحة الامبراطور : « كن طبيعيا وفضل الصـــور الواقعية » ، وهو ما يبدو واضحا فى أعمـــال توزون شيمازاكى T. Shimasaki (١٨٧٢ ـــ ١٩٤٣) ، وسوزوكى ناتسوم S. Natsume (١٨٦٧ ـــ ١٩٢٦) ،

وأوجاى مورى O.Mori (١٨٦٢ — ١٩٢٢) . ويمكن بالطبع اضافة اسماء اخرى ، الا أن المهم بالنسبة لهذه المرحلة أن تأثير الطبيعة كان أشد حسما فى تطور تقنية الرواية عبرها .

كان الهدف هو « أوربة » اليابان Europeanization تمهيدا « لتيبين » أوربا . لكن خيوط (اللعبة) تنفلت خيوطها من الأصابع .. يبدأ عقص الشعر على الطريقة الأوربية ، وارتداء الكيمونو فوق البنطلون ، أو شق فراك السهرة الى نصفين . وتحل المظلة الغربية محل نظيرتها اليابانية المزركشة ، وتظهر الاعلانات فى الشوارع تدعو الشعب الى تناول لحم البقر المحرم تقوية للأبدان ، وتنتشر ملاعب البيسبول الأمريكية ، ويترنم أطفال اليابان بأنشودة « كرة الحضارة » توضح مزايا الحضارة الغربية ، حيث كان على الطفل أن يعد قفزات الكرة بسرد أسماء عشر مبتكرات أوربية كان من المعتقد أنها شديدة الجدارة بالاقتباس ، كمصباح الغاز ، والآلة البخارية(٩) .

وهكذا استطاعت التكنولوجيا الغربية أن تسكن الوجدان اليابانى ، رغم محاولات التقليل الدائبة من هذا التهوس التى قامت جماعة التقليديين على أساس من تعاليم ديانة « الشنتو » Shintu القومية .

ورويدا ، يسقط جانب من القناع فى ضجيج الزيف والأصالة ، وينسكب معه ميكانيزم الشعور القومى فى حمأة المجلوب ، حيث لم يكن ماتنشده اليابان مجتمعا يستمد قوته من خصوصيتها ، قدر ما كان تمثلا لصنعة بدت — فى غيبة أو تغييب وجدان يلجم آثار هذه الصنعة — أمشاجا فولكلورية وطعوما نيئة .

وتزداد الأعراض العسكرية اليابانية تخمة ، وتبلغ المطامح أوجها ، ويظهر فى الأفق حلم السيطرة على القارة الآسيوية تحت شعار تحقيق الرخاء أو « الهاكوايش » .

كان الحلم فى حالة تحقيقه يرمى الى وضع يد اليابان على كاوتشوك ماليزيا ، وبترول الهند ، وأرز الفلبين ، اضافة الى المنشئات البريطانية فى هونج كونج وسنغافورة . ويشعر اليانكى الأمريكى أن الشريك الآسيوى بحاجة الى « علقة ساخنة » ، فيسقط قنبلتين ذريتين على هيروشيما ونجازاكى لتستسلم اليابان .

ويتغير التكنيك : بدلا من الاصطدام مع آسيا أو الغرب يكون التمثل ويعود أقوى مما كان ، معتمدا على امتصاص كل ما لدى العامل اليابانى

من قدرة على العمل الدائب ، وكل ما لدى الغرب من علم وتكنولوجيا . وبهذا المزيج من القدرة البشرية والقوة الآلية ، ورغم تحطم كل المؤسسات الصناعية ، استطاعت شركات خمس كبرى بعد ابتلاعها الشركات الصغرى أن تفجر قنبلتها التكنولوجية ، لتصبح اليابان الدولة الأولى المصدرة فى العالم ، ولتورد لكل بلد ما اشتهر بصناعته ، فتبيع لسويسرا الساعات ، والجعة لألمانيا ، والأحذية لايطاليا ، ولبريطانيا منسوجات « التويد » .

* أزمة المثقفين :

فى اطار هذه الوضعية ، نمت فى الأدب اليابانى اتجاهات تعبيرية تتصف بالانتقائية ، وتمثل أشكالا منهارة من الرومانسية ذات الطابع الميلودرامى والعاطفى الفارط ، مقابل اتجاه آخر اطلق عليه أصحابه من « جماعة الانحطاط » اسم « الخراب الجميل » . وحرص آخرون — بينهم ميشيما — على أن يستمدوا الهامهم من « الأعماق السحيقة » ، وأن يحيطوا اليابان القديمة بهالة من « الجمال الشعرى » ، فتغنوا ببطولة الساموراى والشوجن والين ، مقابل الوان البؤس وصنوف المسخ الذى فرضته غربنة اليابان Westernization

وعلى أساس من معارضة هذه الاتجاهات ، نمت الحركة الاشتراكية التى استطاعت منذ الثلاثينات أن تحدث اثرا فاعلا ، وأن تصيب مزيدا من الانتشار والنجاح فى صفوف المثقفين ، رغم محاولات السلطات الدائبة لازالتها بعنف وقسوة بحجة تصفية « الأفكار الهدامة » . وارتفعت أصوات تحمل بشراها وانتسابها ، منها الروائية المناضلة فوكيموها هاياشى F. Hayashi (١٩٠٤ — ١٩٥١) ، وزميلتها ايشويوهيجوشى I. Higuchi (١٨٧٢ — ١٩٣٦) ، ممن قدموا أعمالا روائية تحقق الجمالى والسياسى معا ، وتربط التقدم بالابداع بالتقدم ، والابداع وكليهما بقدرة الانسان اليابانى على التجاوز ، وعلى اطلاق فراشات مخيلته وطبور غضبه . بل ان كاتبا ثريا هو أريشيما K. Arishima لم يكتف بنشر أعماله ، بل وزع مزرعته التى ورثها على مستأجرية .

يقول عن هذه الفترة الناقد اليابانى كنرو ناكاجيما K. Nakajima « كانت الفترة بين الحربين تزخر بكتاب موهوبين ، ولكن من الصعب تحديد الخصائص المميزة لهذه الفترة التى اتسمت بالصراع والشقاق . وقد تلونت نزعة التجديد التى عكست التأثيرات الغربية بكل من اتجاه القومية النامية والحركة الماركسية الأدبية . وقد وقع معظم الكتاب نهب أزمات وذبذبات شخصية حادة , كانوا احرارا يعشقون الحرية الفردية ،

ولكن النزعة القوميـــة والحربية التى كانت سائدة حينذاك أدت بالكثيرين منهم الى الضلال والحيرة .. ولم يكن الشيوعيون هم وحدهم الذين وجدوا انفسهم فئة خارجة على القانون ، بل كذلك اتهم آخرون بأنهم أصـــحاب افـــكار هدامة ، واضطر كثير من الأساتذة المخلصين ذوى الحساسية أن يستقيلوا ، وحوكم بعضهم بارتكاب (جرائم فكرية) . أما الكتاب والنقاد الذين لم يرضوا بالاذعان والرضوخ للنظام القائم ، فكان عليهم أن يختاروا الاعتقال أو يظلوا صامتين ، وفى يأسهم ، يتحولون الى العدمية والتفسخ والانحطاط . وقد تظاهر بعض الكتاب بالمودة مع القوميين ، ومع ذلك استمروا يشجعون نزعة انسانية جديدة واخلاقية ، اذ أن المقـــاومة الايجابية للمذهب الحربى كانت أمرا يدا مستحيلا . ومازالت ذكرى هـــذه التجربة ماثلة فى ذهن كل كاتب ناضج ، وهذا عامل هام اذا أراد المرء أن يفهم التيـــار التحتى للقلق البادى فى الآداب اليـــابانية المعاصرة ، وقد كان الكتاب أقل خوفا من الحرب نفسها منهم من القمع السياسى الـــذى تجره وراءها . ورغم أن الصورة تغيرت ، الا أن هذا الخوف مازال سائدا بين المثقفين »(١٠) .

* هاراكيرى :

لم يكن فى الحسبان قط أن ينســـحب ما جلبته اليـــابان من الغرب على ملامح الانسان اليابانى ، وبالذات أجياله الجديدة ، لتخلق فيه ثقافة هامشية ، وتقاليد مغايرة تماما لأصالة الأعراف اليـــابانية ، فيتولى اذابة أنماطها وتخفيف أكسيرها .

ما بقى من ملامح الوجه القـــديم يبدأ فى عزف مارش الغروب . يختفى عبر دخـــان الآلة وفى ضجيجها مكشوف الفخذين . يحـــاصره محـــاصرة تامة محبوكة .. فيتحول مسرح الكابوكى الشهير الى متحف(١١) ، وتقـــاليد الجيشا العريقة الى مركز للفنون ، يحتفظ به اليابانيون ليفرجوا عليـــه السواح ويذيقوهم جرعات من خمـــر قديمة . ويظهر « الهيبى السمين » Round hippy الذى اختلط فيه العرق الأمريكى بالدم اليـــابانى ، وامتلأت بطنه بأطعمة الغرب من خبز وحليب وزبد ، بجـــانب طبق الارز والسمك المفضـــــل . وينتشر النايلون ، وجنـــــرال اليكتريك ، وزبائن السايكايتريست ، واجهزة التكييف ، والطقوس الدينية السرية ، وحمامات الحليـــب ، واقراص الاى اس دى I.S.D ، وملاعب البيسبول ، ليزداد الضياع ، فالانسحاق ، فالغربة فى الوطن . وينظر جيل الستينات ويتلفت حوله : تخمة الآلة .. الأبنية العمـــلاقة .. المدن المعلقـــة .. القطارات عبر الجزر وتحت المحيط .. النفايات الصـــناعية تســـمم الشواطىء ، وتلوث الهـــواء ، وتقتل الاســـماك . هذا الهزال الحضارى

المدقع يحيـا وسط تكنولوجيـا بهرته .. كابوس .. لغط من الـوان بالهطة الضوء فى انسان العين اليابانية . فتكون ردة فعل البعض الى يابان الشوجن والساموراى والاقطـاع .

عبر هذا الخط يبدأ ميشيما كتاباته : يستنهض مافات قضـاء على الترهل الذى استبد بأصالة القلب اليابانى قبل أن يتوقف النبض فيـه . الحلم بجـوار هذا المختفى الحـاضر يرقص فى وجه الشمس بحثـا عن شىء ما فى دفاتر الميـاه ضاع . المهمة تبدو ـــ لوهلتهـا الأولى ـــ ذات جاذبية خاطفة ولمـاعة ، حين يكون الهـدف هو النضـال ضـد غزو حضارى يقترب من افنـاء جذور شعبه وطمس وجدانه . وبقدر ما تتخذ هذه المهمة شـكل الحفـاظ على الأصـالة ، بقـدر ما يكون البـديل مخيبا للأمل ، حين يضـحى رجـاء العودة لديه الى يابان الشوجن والساموراى والاقطاع ، ويكون التصور هو أن التكنولوجيا الغربيـة وليست العلاقة الانتاجية الاحتكارية المرتبطة بالامبريالية هى سـبب العلة ومكمن الـداء .

لـماذا لم يغن ميشيما لهو طفل بثدى أمه المقتولة فى نجـازاكى ؟

لـماذا تخـاذل فلم يشارك عصبة الاشتراكيين اليابانيين الاحتجاج ضد الغزو الأمريكى للفيتنام ؟

لـماذا التورية فى كتاباته والاغراق فى الذاتية ، فيما القضية واضحة والجماعة كلها مستلبة ؟

ان ميشيما يتمتع بحساسية ثورية مضادة .. انه بروفة الثـورى الناقصة حين يصير التغيير عنده نكوصا وليس تقدما .

من أجل تحقيق حلمه ، سعى ميشيما الى تكوين جيش خـاص من الشـبان لم يتجـاوز عددهم المـائة . مرنهم على المصارعة واساليب القتال ، وصمم لهم ملابس خاصة ، وكان يعدهم ليكونوا نـواة الجيش الامبراطورى ، الذى لابد فى رأيه أن يوجد ، وأن يقوده الامبراطور ليعيد لليـابان عصرها (الذهبى) أيام الساموراى . لكن وطأة المؤسسة تعصف بحلم الفرد ، وتغيم على تباشير الحلم . ففى صباح يوم ١١ ديسمبر ١٩٧٠، ذكرى مرور مائة عام على صدور القـرار الخاص بتقديس أرواح من يموتون فى سبيل الامبراطور ، يلتقى ميشيما اربعـة من افراد جيشه ، ويهـاجم معهم مقر قيـادة القوات اليابانية على تلال ايشيجايا قرب طوكيو . وهناك فى غرفة القـائد يركع على الأرض هاتفا بحيـاة الامبراطورية ، ثم يجلس على كرسى قريب . يتحسس أمعـاءه من الناحية اليسرى . يرفع سيفا معه ليغمده فجـأة فى بطنـه . يمدزنداه وسادة تحت رأسـه يخـرج واحد من أتبـاعه بلطة يهوى بها فى ضربة واحدة على العنق تنقصف الرأس

وتتدحرج . ينسلت النبض من العروق لتختفى من بؤبؤ العينين كل ما أحبه ميشيما فى اليـابان وتنطبق عليها الرموش : زهور الايكيبانا طافية فـوق الغدران .. قمة جبل سوميرو .. أصوات الطيـور الكورية فى رحلـة الشتاء .. فرسان الساموراى يسبقون خيولهم من بحيرة شيجا أيام العز القديم .. صفحات السوتراس المقدسـة .. صبايا الجيشا .. حانات الساكى .. اغصان الصنوبر ..

وصية ميشيما أن يحترق الجسد بعد الموت .. أن تمتزج بالشاهد الشهادة . يجرى تنفيذ الوصية ، وتذروه الريح فوق بطن الأرض التى احبها بلا وعى . منها اتى . داخل سيلول جلدها القـديم عاش ، وبسيفها الاقطاعى انتحر ، حين أدرك أنه مات قبل ذلك من قرون ، وأنه تطلع الى ماض لن يجىء ، وركض وراء رؤى راحلة ولت ، وعصر ذابل ، ومنتجع قـديم .

---

* الاحـالات :

(١) ترجمة اسامة الفزولى مؤخرا راوية « اعترافات قناع » . وقد اعتمدت الترجمة على النص الانجليزى الذى قدمته ميريديث ويذربى عام ١٩٦٠ ، وهو ما كان يجب أن يشير اليه المترجم . انظر :

يوكيوميشيما : اعترافات قناع ، ترجمة أسامة الفزولى ، دار التنوير للطبـاعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٣

(٢) فى تراث الدراما اليابانية ، وهو تراث قديم وممتد ، تمثل مسرحيات نو No plays **شكل الدراما الكلاسيكية . وقد قامت ويذربى بترجمة خمس من هذه الاعمال التى قدمهـا ميشيما الى الانجليزية ، انظر :**

Mishima, Y. : Five modern no plays, trans. to English by M. Weatherby' Lowe and Brydone printers, Ltd., London, 1961.

(٣) يعد ياسونارى كاواباتا Y. Kawabata **(١٨٩٩ — ١٩٧١) من أبرز الروائيين اليـابانيين المعاصرين . عمل رئيسا لنادى القلم اليابانى ، وعضوا بالاكاديمية اليابانية . نال جائزة نوبل للادب عام ١٩٦٨ بسبب معارضة الكتاب « البروليتاريين » فى بلده . مات منتحـرا .**

(4) Dudley' D. R. and D. M. Lang (eds.) Oriental literature, The Penguin companion to literature, Penguin books, Baltimore—Marylond, 1981, p. 311.

(5)Mishima,Y. : Confessions of a mask, Peter Owen, London, 1964, p. 92.

(6) Mishima, Y. : The thirst for love, trans. by D. Keene, Peter Owen, London, 1954, p. 164.

(7) Mishima, Y. : The sound of waves, trans. by D. Keene, Peter Owen, London, 1958, p. 277.

(8) Mishima, Y. : The temple of the golden pavilion, trans. by I. Morris, Peter Owen, London, 1957, p. 301.

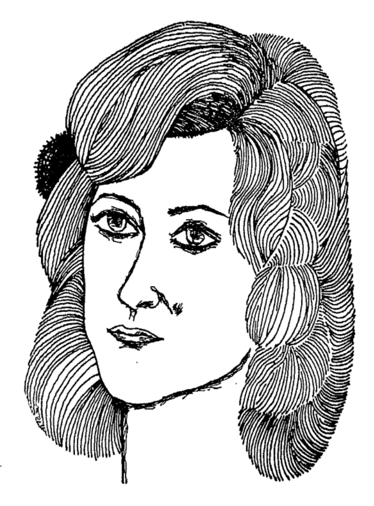
(9) Marushkin, B. I. : History and politics, Progress publishers, Moscow, 1975, p. 207.

(10) Keene, A. J. : Anthology of Japanese literature, Penguin classics, 2 nd. ed., London, 1980, p. 211.

(١١) ظهرت مسرحيات الكابوكى لاول مرة فى اليـــابان خلال القرن السابع عشر . والكلمة (كابوكى) تتالف من ثلاثة مقاطع هى « كا » وتعنى الغنـــاء ، و « بو » وتعنى الرقص ، و « كى » وتعنى التمثيل . ولذا كانت مسرحيات الكابوكى عبارة عن مشاهد غنـــائية تمثيلية راقصة ، شأن معظم المسرحيات الآسيوية . وخلال العزلة اليابانية ، كانت هذه المسرحيات هى الشكل الفنى الوحيد الموجود بها ، حتى دخلتها المؤثرات الغربية .

انظـر : Ibid., p. 407.

• شعر •



قراءة في الوجه القرنفلي

محمد رضا فريد

وجهك ياحبيبتى
يجر فنى فى رحلة خصية عبر مدائن القرنفل
يزحف ... يمتطى جياد قبلتى
تهرع كل السوسنات تدفع الرحيق ،
تنشب المعارك ،
الصراخ كان نزفا يشعل السكينة العتيقة ،
القلب يحاول الخلاص ،
تسقط الموانع ... الداخل ... الخارج ،
القلب يعانق الغزاة ،

مهديا رتاج عشـــقى ،
فاضحا سر انحســـارى

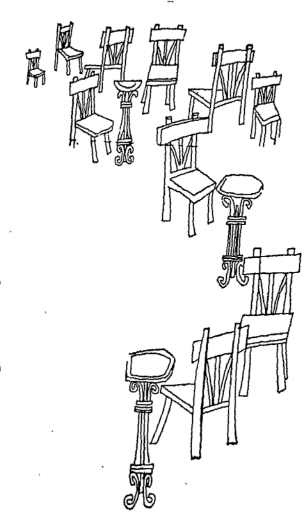
يزحـــف ،
هاهو القرنفل الوضىء يعتل عرش الزهور ،
ينشر الكحل ... البخور ... اغنيات الموج ... قبلات المطر
مقتلعا معالم البهو وابجدية الكتابة
مغتصبا رحيق ربات الخدور الســـوسنات
يلمع فى عينى ... انتشى
يبســـط لى كفيــه
يغرسنى فى مدن القرنفل الوريفة
حزمة ضوء ... شرفة عشق ... نبعـــا
ندخل فى الأسر القرنفلى ... نكتـــوى

حبيبتـــى
ها أنذا ارسم وجهك القرنفلى فوق الواجهات ... الحافلات ...
بين مرآتى وبينـــى ،
تاركا عهد العشيرة ... الديار ،
صادحات فيض قربى ،
نازحا اليك يا حبيبتى

حبيبتـــى
يوقفنى الشـــوك بأعتابك ،
أبرز التراخيص ... رحيق عرشك ... الأنامل ... الأوجاع ،
تشـــحذ الورود ... الشـــط حولى ، .
ارســـل الأشـــواق ،
تصهر المطارق ... الحصـــون ،
تفتح الممالك القصـــور ،
تـــدخل الوفـــود ،
تحمل المرجان والياقوت عقدا للقرنفل الوضىء ،
أمنح الأمان فى الطواف ... فى المثول ،
شـــعرى يمنح الغناء فى القرنفل ،
الأطفال ترســـم القرنفل ،
العـــذارى تلبس القرنفـــل

حبيبتى
وجهك يـــا ....
مدائن القرنفل الأســـنى الى نفسى .

● قصة قصيرة ●



لابورصا نوفا

سعيد الكفراوى

كان أبى الشيخ قد عمدنى ثلاثا فى بحر النيل .. كنت طفــلا صغيرا أعشق النهر والحارة وجــوادى الأشــهب .. شرقت بالطمى وصرخت مفزوعا وأنا أغطس فى النهر .. صاح بى أبى : أحمــد يا ابن الناس ، ماء النيل يرم العظـــام ، ولا يروى القلــوب كمائه ... كان ذلك فى زمن الفيضان شربت المــاء بطينه وعلى جوانب الصدر تكونت جزر أسميتها (الوطن) .

النيل يأتى من الجنوب حاملا الطحلب وورد النيل وجثث المغضوب عليهم .. شاهدت فى الليل قمرا قرويا يلوح مختلطا بدخان ، يركض خلال السحب الشاحبة ، فوق الأزقة العتيقة .. بعدها حلمت وفى الحلم بكيت واخذتنى جدتى فى حضنها .. دفعنى أبى أمامه فرأيت فى شحوب الليــل ولمعة النهار الأولى جوادى الأشهب مشدودا الى ساقية يدور على مدارها المترب يثير فى القلب التراب والأحلام .. حول (ركية) النار حكت لى جدتى

عن جنيـــة شابة تظهر فى كشف القمر على شط النيل تمشط شعرهـــا وتغنى : ياعروسه ياعريـــس .. قال لى احد العارفين : انها تطلق نفس النداء من الوف السنين .. قلت له : الم تتعب ؟ قال : لم تتعب .. وكان عندما يغيب النهر رجلا يقولون : انه العريـــس .. لكنها سرعان ماتغنى من جديد .. خفت وهربت من عتبة الدار الى باب الحظيرة وجلست أرقب جدتى وهى تحلب بقرتى الصفراء ونادتنى وحلبت فى صـــدرى لبن بقرتى وكنت أشعر بدفء اللبن واسمع وشيشة .. بعد الحصاد اخذنى أبى الشيخ الى المولد ووشمنى على صدرى .. حمامة وبئر معين ومزار لولى الله وأسد يحمل سيفا وينتظر .. على ذراعى اسمى واسم موطنى .. كـــان الوشم اخضرا كورقة القطن وكان يزهو لونه فى زمن الربيع ، وكنت أسمع آلة الوشـــم تئز وفى ساحة المولد أرى نســـاء ورجالا واطفالا كثيرين وكانوا يغنون وعندما يكفون أشـــعر انهم تعساء .. فى المرآة الصغيرة رأيت على صدغى حمامتين تتأهبان للطيران وتنضمان الى سرب الحمام العائد والذاهب تجاة المغارب والذى كنت أنتظره عند القنطرة الخشـــبية ولما سألت أخى الكبير عنها قال لى ؟ انها طيور مهاجرة ولمـــا سألته الى أين ؟ .. قال لى : انه لايعرف .. لحظتها انتفض قلبى وعرفت معنى البـــكاء ومعنى الحنين ومعنى الهـــجرة .

ميدان يعج بالخلق ليل نهار ..تمثال قديم من الصخر القديم لاله قديم .. محطة بخطوط طوالى .. كلوبات آخر الليـــل تضىء صوانى واســـعة مليئة بغذاء فقير وشارع تبدو نهايته مسدودة وحالكة الظلام .

تعثرت فى الأحجار الملقـــاة على جانب الطوار .. هبت ريح ينـــاير الشتوية وطوحت بفروع شجرة وحيدة مستسلمة لمـــاء المطر. كان الشارع مقطوعا ، وخفت وحدى سبق وعرفت الخوف لكننى فى ايامى الأخيرة أخاف من الموت والغربة والاعتقال .. عادت وهبت الريح الشتوية من زقاق جانبى كالرصاص تحمل عفن الزقـــاق .. انكمشت فى معطفى القـــديم وحلمت بالشمس .. سمعت صوت أقدام تتبعنى فخفت وصعدت سلما صخريا يقود الى شارع (الجمهورية) .. سرت فى الشارع وحدى وقلت : الليلة طويلة والمطر لن يتوقف وآخر قطارات (عين شـــمس) ودع المحطة من ساعة .. عصرت معطفى المبلل .. قلت : الآن لا قروش ولا مأوى والمقهى أنزل أبوابه واسترح .

توقف المطر قليلا .. خرجت من تحت البواكى وسرت يمينا محاذيا شريط الترام ولم يكن ثمة دليـــل على أن الجو سيصفو وتظهر النجوم .. لكننى رأيتها تقف هناك بجوار حائط الصخر تلذ بشرفته العاليه لم أتبينها

اول الامر لكننى رايت ثوبها المنفوش بالورود والسنابل الخضراء (تذكرت وانا صغير اننى كنت أقطف هذه السنبلات وأحرقها وافركها بيدى واذروها فى الريح ثم آكل حباتها) .. خرجت من الضوء الشحيح سائرة نحوى .. كنت أسمع صوت حذائها وهو يغوص فى وحل الشارع .

توقفت أمامى لحظة ، رايت عينها وشعرها المنتل وظل ابتسامة مسائية .. كانت دقيقة الملامح ، غريبة فى تلك الليلة المطرة .. قالت لى:

— مساء الخير ..

قلت ؟

— مساء النور .

تأملت وجهها فى الضوء الشحيح وشعرت بذلك الدفء المفتقد .. وكان على أن أواصل المسير ..

قالت :

انها تأخرت .. قالت ايضا : أن الفيلم كان طويل جدا .. وان بيتها بعيدا والموصلات توقفت .. سارت بجانبى وكانت تتكلم بحماس غريب ، لكنه حماس يختلط بمساحة من الحزن تصل قلبى

— تصور أن الفيلم كان ٢٤ كيلو وان رجل البوليس الأمريكى كبس على البيت وكان صاحبه غائبا اعتدى على الفتاة بالقوة .. صمت قليلا .. ثم قالت لقد كان شيئا فظيعا .

قلت لها أن الجو بارد جدا .. وانها لاتزال تمطر .

قالت : كان العساكر يمسكون بالفتاة بينما كان يعتدى عليها لكنه حينما صرعها كان وحده .

(ذكرتنى عينها بالثلاث نخلات والبئر المعين وصوت جدتى والمزار القديم وفرسى الأشهب) .

قالت : شقتك بعيد ؟

أخذت كفى بكفها وسارت بجانبى .

قالت الليلة باردة .. سكنك بعيد ؟

كأننى عشقتها فى صباى الباكر ، وكنت أتطلع اليها طول الوقت وكانت تحدق فى وجهى بطريقة غريبة وكانت ملامح وجهى تثير فيها الرثاء .. مدت يدها واعتصرت معطفى المبتل .

قالت : البالطو مشبع بالمطر .

(لو اننى أستطيع أن أنام معها هذه الليلة)

قلت لها : اننى أسكن بعين شمس الغربية .. وان حجرتى تقع على غيط تين شوكى وبالقرب من قريه تسمى (عرب الحصن) مبنيه على جبانات قديمة وان أهل القرية ينبشون هذه الجبانات ، لكنهم لا يجدون فيها سوى حجارة عليها كتابات قديمة وغير مفهومه .. قلت لها أيضا : ان الشمس فى هذه المنطقة لا ترحمنى وتظل تحدق فى عينى طول النهار .. وقلت لها أيضا لو تطلع الآن. .قلت لها ان آخر قطار قد فاتنى واننى لا أملك الا بعض القروش القليلة وانوالدى مايزال مغروزا فى الطين،وان آلةالوشم تئز على صدغى وان الرجال والنساء والاطفال ليسوا سعداء بدرجة كافية وان الليلة باردة واننى أود أن أذهب معها هى ، واننى أكرة هذه المدينة بدرجة مروعة .

أعمدة رومانية الطراز تحمل كنيسة قبطيه تظللها اشجار كثيفة مظلمة يستقر فوق قبتها صليب حديدى .. ينبعث ضوء خفيف ويسقط على ملاك مفرود الجناحين .. تذكرت أنه فى أيام الآحاد تدق اجراس الكنائس وانه فى أيام الجمع تدوى مكبرات الصوت وأن المدينة تروع فى هذين اليومين.

قالت : انها ترانى بائسا جدا .

اخرجت علبة سجائرها وأشعلت سيجارة ولى اخرى .

قلت لها : ان صديقى اسمة (عفيفى مطر) وانه شاعرا مجيدا ، وانه له ولد وبنت والولد اسمه لؤى أما البنت فقد نسيت اسمها لانه هاجر واننى كنت أحبها بدرجة كبيرة ... قلت لها أيضا : كلهم هاجروا .

قالت لى : اننى مسكين ... واننى أشعر بالبرد .

قلت لها : ان عمرى ٣٦ عاما واننى عشت خمسة حروب ، واننى وانا صغير كنت أقف على تل عال على جسر النيل وارى كشافات ضوء فى السماء تكشف طائرات العدو المغيرة وانهم كانوا يقولون ان جلالة الملك فاروق سيدخل تل أبيب غدا وأنه قد مرت كل تلك السنين ولم ندخل تل أبيب بعد قلت لها أيضا : ان اليهود يجلسون معنا الأن بالمقهى .

وسط المدينة الساهر .. ميدان التوفيقية بقعة من الضوء التى تضوى فيها البضائع .. سيارات لمهربين وفنانين متوسطى المواهب .. تجار سوق النهار فى زوايا المقاهى يحسبون مكسب المسمى الحرام أكشاك رفوفها وسقوفها طافحةببضائع من كل لونووطن. .قنينات ويسكىمستوردة ..حمالات صدور وفوط للعادة الشهرية .. ثمار اناناس أخضر كأنه مقطوع من شجرة الآن .. سواح آخر الليل أهل المتع المحرمة .. لعب أطفال وحبوب مخدرة من أول عقار الهلوسة حتى أرخص حبوب أراذل المسطولين

.. داخل حيز الضوء الباهر كانت تجلس السـيدة العجوز فى آخر الليل بين فوح رائحة الطعـام وزحمة أقدام السكارى متشحة بثوبها الأسود ملقاة بجانب الرصيف تمد يدها تتطلب الاحسان فى آخر ليل القاهرة .

سبقتنى ودفعت بابا خشبيا كالح اللون .. انفتح الباب على حـانة رخيصة يعبق فى جوها دخـان أزرق .. رجال عجائز ينامون على طولات خشبية ويسعلون بصوت مشروخ .. بينما امراتان تجلسان بجوار الجدار المعلق عليه مرآة كالحة وصورة لفاكهه غريبة وقارورة خمر .. كان الصمت هو المسيطر وسحابات الدخان تتلاحق .. بين الحين يطلق عجوز قابع وجده آهة متألمة ثم ينخرط فى البكاء ثم يصـيح بأعلا صوته (لقد مات وحده) فتنهض احدى المرأتين وتأخذه الى صدرها وكان يكف عن البكـاء .

خلف الساقى اليونانى مرآة كبيرة .. راعنى شكلى وشعرى المهوش وعينى المحمرتين ... بدفعة واحدة استقر الروم النارى فى أحشائى وسرى الدفء فى بدنى المقرور .. أحسست بأذنى تلتهب ويتدفق فيهما الدم ، بينما عيناى مركزتين على العجوز الذى تأخذه المرأة السمينة الى صدرها بينما يـده تسقط حتى عجيزتهـا .

خرجنا من الحانه .. كانت مياه الامطار تندفع بجوار الطوارات .. كانت المشاهد وملامح الأشياء قد أخذت تتوازن بفعل تأثير الروم الذى يتشربه بدنى حيث يتسلل الى روحى انتشاء مفاجىء .. داخل الممر التجارى ، وفى فتحة العمارة الكبـيرة أخذتها فى حضنى وقبلتهـا على شفتيها ... استجابت لى والقت بنفسها فى حضنى .. كانت تقبلنى بنهم وعشق آخر الليل مشبوب بوهج مشتاق ، حنين بينما شفتاها لا تكف عن مطاردة شفتاى فى ظلام فتحة العمارة المظلمة .. كانت تبحث عن الامان فى الليل الموحش الغريب وكنت أنتظر هبوب الريـاح فى عصر الأيـام التى لم تظهر شمسها بعد .. انطلقت بداخلى صرخة .. عاودنى الخوف من الاعتقال ومن قراءة الشعر ومن أصدقائى ومن اليهـود .. عاودنى الحنين الى السـفر والى الطـواف على الشواطىء البعيدة والعبث بالرمال .. باخت رغبتى تماما وانطفأت ، وعدت للصـمت قالت لى :

— مالـك ؟

قلت لهـا : اننى اكره ابراهيم الوردانى . قالت : انهـا لا تعرف ابراهيم الوردانى .. قالت أيضـا : انهـا من مدينـة السـويس وانهـا مهجرة وان والدها كان يعمـل بالبحـر وكانت توصله كلمـا سـافر وكانت ترى الشمس رائقة جدا وطيور بحرية تطير فيها وكانت

المركب تذهب الى بعيد .. (من يومها لم يعد ومازلت أنتظره وكنت كل يوم اذهب الى البحر وامسك بيدى الماء وكان الماء يتسرب من بين يـدى) .

أحطت خصرها بيدى ثم سبقتها بخطوات (كنت أرى فى عينيها ثلاث نخلات وبئر معين وصوت جدتى وفرس الأشهب وصوت أبى الشيخ) . سرت بظهرى مواجها لها .. قلت لها .. اننى اجلس على مقهى اسمه (لا بورصا نوفا) وأن ذلك المقهى يقع فى ممر ضيق .. واننا جماعة نتكلم فى الفن وفى الثورة وعن الوطن ... وأن ماضى كل واحد منا مثقل بسنوات فى السجن .. قلت لها أيضا .. ان الحكام لم يضطهدوا جيلا مثلا جيلنا ... وانه فى الظهيره يأتى رجل له ذقن بيضاء يحمل تحت ابطه حقيبته الجلدية المتآكلة ثم يجلس .. يخرج من حقيبته الجلدية المتآكلة قلمه الفحم ويظل يرسم المارة .. قلت لهـا .. اننى كنت أنظر لحذائه وكنت أراه متآكلا جدا وكان يطلب من الجرسون طعاما لأنه جوعان جـدا وكان الجرسون يرفض أن يعطيه .. قلت لهـا أن المقهى يكون حارا فى الظهر وكراسيه تكون خالية بينما فى الليل يزدحم بنـا وتعلو أصواتنا ونتكلم فى الثـورة والفن ونحكى عن الوطن .. ثم يغيـب منا البعض فجـأة ثم يعودون أو يتكلمون عن الرجال فى نواصى الشوارع أو عن النسور والعقبان ثم يصمتون ويرحلون .. وتلوح بلاطات المقهى كمربعات الشطرنج وكنت أنظر فى عيونهم وأراها مليئة بالأسى .. وكنا نبكى فجـأة وكان الجرسون أيضا وسمينا ويشتغل عند الحـكومة مخبرا .. وكنت أقص عليهم حلم الليـالى المـاضية عن جفاف النيل حيثما لن يكون زرع ولا ضرع بعـدها سيأتى الرجل من الشرق حيثما يخضر الوادى وكانوا يضحكون منى وينصحوننى بأن أتغطى جيدا أثنـاء النوم .. ونفهم أن كل ما يحـدث له معنى واحد .. أن أمس كاليـوم واليوم كالغد .. بعدها نقـوم وتغيبنا الشـوارع .. قلت لهـا .. فهمت حاجة ؟ .. قالت لى .. انهـا فهمت وانهـا تعرف ابراهيم الوردانى .

هاهى القاهرة الفاطمية حيث سكنها بالحى العتيق .. دخلنـا زقاق جانبى .. أتت زخومة الأشياء المكدسة داخل الدكاكين والحجـرات المكبوسة بالأنفاس .. بلاطات الشارع قلقة يعلوها الوحل ومياه المطر .. محلات عطارة تطفح برائحة نفـاذة مقفلة على ضوء أصفر شاحب .. يتسرب من أسفل الأبواب وتأتى السعلات المشروخة ، المريضة .. عربات يد مستقرة على الحيطان القديمـة الشائهة ذات الحجر الصخرى .. مآذن مجلوب صخرها من الصحارى البعيدة منتصبة من مئات السنين .

باب بيتها وطيء ومترب وتحت بسطة السلم تجلس نسوة عجائز حول نار مشتعلة يستدفئن ويثرثرن .. عريجي يدرج على أرض الزقاق الغير مستوية متخذا طريقه فى البدارى الى السوق البعيد .. تطلعت عيون النسوة ناحيتنا وصمتن .. مررنا بهن ثم علا لغطهن .. انفتح باب شقتها على ظلمة خفيفة .. اتى الدفء الى من الداخل .. أضاءت النور بحجرتها .. سرير خشبى عليه ملاءة بيضاء نظيفة ومرتبة .. مائدة صغيرة وراديو صغير ودورق مياه ولقيمات معدة للعشاء .. ستارة بيضاء على نافذة مفتوحة تطل على ليل الحى العتيق بجوارها صورة لعصفور كناريا يقف على شجرة جاثمة عند طريق يلوح بلا نهاية .

خلعت قميصها فبان صدرها الناهد .. اتى الحنين .. وجاءت سكة السروح فى الأيام الماضية من العمر المنقضى والتى لم تبرح مخيلتى أبدا .. تتفتح الزهرات ويتضوع النوار فى الربيع .. (لم تكن النسوة والاطفال والرجال سعداء) .. بينما جوادى الأشهب لا يكف عن الرمح فى فراغ الحقول .. سنبلات القمح فى غيطنا الموروث يطوحها هواء يؤونسه الحجر .. تتفتح الجروح التى لم تندمل يوما .. رياح العصر تدفع الى قلبى بالحنين .. لو أدرك الآن ما مضى .. لو أمسك بالشمس مرة ولم أفارق أيامى التى لم أحياها .

– تأكل ؟

– شبعان .

سقطت عيناى على كتفها وصدرها المستقر فى سوتيان الدنتلا البيضاء .. موانيء بعيدة ونوارس مجنحة وخلجان لأوطان مجهولة ... وحدى أعبث بحصى الماء اندفع يائسا مقاوما تيار البحر ، بينما موجه يلطم الصخر ثم يعاود انحساره ليلطمه من جديد .

طفا الليل من النافذة المشرعة .. قبلت صدرى وعاودنى الحنين .. كان حنينا عطوفا .. مرافيء الأمان وحدود الزمن المنقضى (لو يتوقف الزمن فى لحظته النهائية) .. أرض الوطن جسد منطرح تحت ضوء القمر الغامر .. أشجار الشطآن الممتدة عبر الزمن يطوحها الريح بعد زخم الصحارى وأيام الهجرة ..

قالت لى : خذنى الآن .. خذنى .

لكنه جـاء .. لم يكن بشريا اول الأمر ... خرج كحشرجة ميت .. استقامت نبراته ووضحت حروفه .. صوت بشرى يخرج من الكهف .. كهف الليلة المطرة ..

نادية .. أنت هنا ؟ .

انفعت واقفا وانا أصيح :
ـ بالشقة أحد ؟

خرجت من الحجرة الى الصالة .. اضأت النور وكانت تجلس هناك .. على مرتبة مفروشة على أرض الصالة .. كومة قديمة من اللحم تنظر الى لا شيء ويدها ممدودة على آخرها .

انفتحت بنفسى كل السراديب المخيفة بسجن (القلعة واجتزت كل الأدوار الواطئة المتربة متخطيا كل الحيوانات الزاحفة تتلوى بجوار الجدران .. اندفعت خارجا من البـاب .. صاحت بى .. لا تتركنى ، أرجع يا مجنون انها لا ترى .

انزلقت قدمى وهويت من بسطة السلم العليـا الى صحن الدار .. كانت النسوة ماتزال تتحلق حول النـار ورؤسهن تتجه نحوى صامتة .. لم يكن هناك صوت فى اللحظة الأصوت أقدامى .. كنت مندفعا فى أى ناحية تبدو مفتوحة أمامى كانـت قدمى اليسرى قد اصيبت وربما كسرت .. تساندت على حائط وتمنيت أن يذهب الألم بكل مخاوفى .. خفت من الشرطى وتذكرت أننى لا أحمل بطاقتى الشخصية .. كانت أذنى قريبة من نافذة منخفضة وأتانى صوت ينتحب .. كان لشيخ عجوز وكان شبيه بصـوت أفزعه الظلام .. وتذكرت أبى الشيخ والليل مدى هائل لا يريد أن ينتهى .. استلمت الشارع المؤدى الى المحطة .. كان المطر قد توقف وشبورة خفيفة تسبح فوق الوحل بينما الألم فى قدمى حافر جواد يدب فوق لحم حى .

الميدان يسـتقبلنى بأنواره البرتقـالية واكشـاكه مستسلمة لبرد الليلة .. كانت البنت تبكى وحدها والأم فاردة يدها فى النور الشحيح وكان الوشم أخضرا على ذراعى باسمى وباسم موطنى وكانت الطيور مهاجرة وكنا نتكلم فى السياسة والفن وعن الوطن وكان مكتوبا على الحـائط بلون أحمر .. يحيا الوطن الموت للأعداء .. وكانت تلوح مقهى (لا بورصا نوفا) فى جانب منها فترينة من زجـاج معروض بداخلها لوحات وتماثيل

ووجوه من كل لون وصنف .. امريكان ويهود وفرنسيس وانجليز .. ناس بكروش وناس صيفر مهزولين .. صالة مزادات وقرع أجراس .. تماثيل لملائكة وتمـــائم وقلادات فرعونية منهوبة .. اثاثات بيوت الأغوات وتحف لمماليك .. وصف تراحيل على طرق المصارف فى عز شهر أمشير .. حيوانات محنطة داخل واجهة زجاجية .. بندقية صيد وافعى ملتف على عامود يطلق فحيحه فى الوهج المعـــادى .. عصفور ونسر ويمامة بعيون مفقوءة .. كلاب مدربة وصحارى تحتضن بقايا عظـــام بشرية .. كانت فترينة الصور كأرض الوطن وكانت كل الصور ملونة وتحت الرؤيا وكانت أعلا الصورة شمس باردة مخنوقة واناس كثيرين تخرج من الأزقة تحمل العلم المصرى .. وكنت أنا التعس المعذب .. ارقب صورة العذراء مريم بوجهها القمري .. لهــا ابتسامة كابتسامة امى .. شعاع يهبط من أعلا صورتها وهى لا تكف عن الابتسام .. وكنت اناجيها من وقفتى هذه .. أول النهار آخر الحياة .. ولمعة خيــوط النهار تســـحب الناس الى الشوارع .

ياعذرا ... يا أم المســـيح .. كيرياليسون .. يارب ارحم .. كيرياليسون .. المجد لله فى الأعالى وعلى الأرض العوض .

إبراهيم أصلان

بين حدود الإغتراب وأزمة المثقف الثورى

محمد كشيك

(عن القصة الجديدة)

*** مقـدمة أولى حـول البنـاء :**

لا يمكن النظر للعمل الأدبى — فنيا — دون اعتبار لخصائصه المعمارية ، تلك التى تتعلق بالبناء ، وما يتعلق به من عناصر التشكيل الجمالى ، وطرائق الأداء المختلفة ، وكيفيات التعامل اللغوى فى ترتيب وانتقاء وصياغة التراكيب الأسلوبية ، والجملة القصصية ، لذلك فان البناء بقدر ما هو ضرورة تقتضيها « الوحدة العامة » وسلامة القصور الأدبى ، فهو أيضا جوهر العملية الابداعية وحقيقتها الفاعلة ، بما يمنحها من أبعاد مختلفة « دلالية ، رمزية .. الخ » ، كما أنه تعبير عن الشخصية ، وعلامة على « البصمة الخاصة » وتأكيد للهوية الابداعية فى تجلياتها الفنية ، وهو — فى النهاية — بمثابة العمود الفقرى ، والعصب الأساسى الذى يؤثر — بصورة بالغة التعقيد — فى توزيع دورة الايقاع (النغمة الأساسية) التى تمنح العمل الأدبى تفردا خاصا وتهبه الحيوية والفاعلية والانسجام ، بما يؤكد تكامل العملية الابداعية ، وتضافرها .

* عن بدايات لا يمكن تجنبها :

حينما بدأ « **يوسف الشارونى** » رحلته الابداعية ، وأطلق رائعته الأولى « العشاق الخمسة ١٩٥٤ » فقد فتح مجالا واسعا للتأثير ، وأطلق العنان – ربما للمرة الأولى – للقصة المصرية القصيرة أن تجتاب طرقا جديدة ، غير آهلة ، ومسالك لم تكن مأمونة من قبل ، كما أنها لم تكن مألوفة أيضا ، فقد تجاوز بابداعاته المتنوعة تلك « التابوهات » المتوارثة ، والتى تحدد – سلفا – شكل كتابة قصة « محترمة » ، وكانت قصص مثل « أيام الرعب » ، « القيظ » ، « سرقة بالطابق السادس » و « دفاع منتصف الليل » بمثابة ارهاصا بروح جديدة ، استطاعت أن تصيب طرائق القصة التقليدية فى الصميم ، كما فتحت – بعمق رؤاها – آفاقا غير محدودة لتفسير النص الأدبى ا ومحاولة تقييمه على نحو جديد ، كما فتحت الباب – على مصراعيه – لحاملى مشاعل التجديد ، وسمحت بعد ذلك لجيل كامل ، أن يطرق أبواب عوالم جديدة ، ويعمق أيضا فى تلك الروح المختلفة ، التى بداها « يوسف الشارونى » وربما معه فى نفس الوقت الكاتب « ادوار الخراط » ولعل السبب فى عمق نفاذ تأثيرات « الشارونى » بكتاباته ، يرجع الى تلك النزعات « الكافكاوية » التى ميزت أغلب كتاباته ، بما فى ذلك من لجؤ الى منطقة الاسترابات ، والهواجس والكوابيس يغترف منها مواضيعا لعالمه ، وذخيرة لقصصه ، بما ساعده فى تصوير أزمة المثقف – البرجوازى – وتناقضاته فى مجتمع متخلف . فناءت معظم شخوص قصصه تحت ضغوط قهرية لا سبيل الى تجنبها « انظر المطاردة فى دفاع منتصف الليل » أو الفكاك منها ، كما عانت شخصياته دائما من مشاعر الاضطهاد ، والشعور بالاحباط ، وفقدان الهدف والعجز « القيظ – العشاق الخمسة » وساد معظم أعماله احساس دائم بافتقاد الصلة ، والاغتراب عن الوقع والوقائع المحيطة ، ولعل هذه السمات بكاملها ، قد انتقلت – مع بعض التطوير – الى الجيل التالى ، فمن معطف هذه الاسترابات ، والشعور باللاجدوى والعدمية ، وخيبة المسعى والاحباطات المستمرة ، خرجت ملامح تيار قوى ، أفرز تجلياته متبلورة فى معظم أعمال قصاصى جيل الستينيات .

– ولقد كان الاحساس بالاغتراب ، هو القاسم المشترك الذى توزع عادلا بين أبناء هذا الجيل – وكان ذلك لأسباب كثيرة متنوعة ، لعل أبرزها عزلة المثقف المنوط به عملية التغيير ، واحساسه الدائم بالعجز عن احداث أى تأثير ، نتيجة لحجم المفارقة بين الشعار المطروح ، وما يفرزه الواقع من تناقضات ، فكانت عزلة المثقف نوعا من الدفاع الآمن – ان صح التعبير ، بعيد عن تلك الصراعات المحتدمة ، وازداد حجم هذه العزلة

بمرور الوقت ، فلم تعد انفصالا ــ يتيح مسافة آمنة ــ عن الواقع ، بل تعدت ذلك كله لتصبح عزلة عن الذات ايضا ، واستمر هذا الاتجاه يعمق على نحو سلبى حتى وصل فى نهاية الأمر الى حد الرعب من مواجهة الواقع ، وتحدى مشكلاته بشكل أو بآخر ، مما قد أفسح المجال ــ فى ذلك الوقت ــ لمزيد من الغموض والتشكك ، وتفشى النزعات العدمية فى الفن ، وخاصة (القصة القصيرة) .

ــ وربما كان هذا الاغتراب الذى تفشى بين ابناء جيل الستينيات فى مضمونه من المواجهة السلبية ، والتعبير الرافض ازاء ما يتم من تجاوزات ، أو كان نوعا من ادانة تكتفى بالاحتجاج ، والانزواء داخل قواقع العبثية ، والتجريد ، والغموض ، وليس هناك أكثر اغراءا من سحر التجريب ، واستحلاب العناصر الشكلية فى مثل تلك الأحوال ، وكاد هذا التمرد ــ بكل ما يحمله من جموح وجنوح ــ أن يتحول تحت وطأة الاتجاهات العدمية الى نوع آخر من الانصياع الايجابى ، أو التقبل المعكوس لكل ما هو قائم ، فى ظل حركة ابعاد وابتعاد المتلقى الأساسى للعملية الابداعية ، لذلك فانه سوف يكون مفيدا محاولة اعادة تقييم وتقويم ــ أدب الستينيات ــ بكل ما يحمله من مؤثرات ايجابية ، وأشكال جديدة ، وأيضا بكل سلبياته ، والتى حدت من دائرة التلقى ، وأبعدت فن القصة ــ الى حد كبير ــ عن قطاع عريض من القراء .. ولعل معظم المحاولات الجيدة التى يبذلها كتاب السبعينيات فى القصة القصيرة ، تجاهد فى سبيل تجاوز تلك السلبيات ــ مستفيدين فى نفس الوقت ــ من حجم الانجازات الهامة التى حققها الجيل السابق عليهم، ظهر ذلك فى تيار الابداع المستمر لقصاصين موهوبين أمثال : محمد المخزنجى، يوسف أبو رية ، محمود الوردانى ، ابراهيم عبد المجيد ، جار النبى الحلو ، محسن يونس ، قاسم مسعد عليوه ، سحر توفيق ، ابتهال سالم ، أحمد والى ، ...... وآخرين .

* حول ابراهيم أصلان ــ والتجديد مرة أخرى .

ــ لقد استفاد « ابراهيم أصلان » من معظم التحولات الجديدة التى أصابت فن القصة ، فاستطاع منذ أول ضربة فأس ــ أن يحفر لنفسه مجرى متميزا ، شديد الخصوصية ، فهجر طريقة مألوفة فى القص ، واعتمد لنفسه منطقا خاصا ، يتكأ على فعالية الأداة وقدرتها على تفجير مناطق تعبير مختلفة ، فاتسم اسلوبه بالتكثيف ، والبعد عن الوضوح المباشر ، كما اعتمد على حرفية تقنية ، ظهرت فى طبيعة استعمالاته الخاصة لحركة المفردات ، ونبوه عن الحشو ، وميله الشديد الى الاقتصاد فى اللغة الذى يصل حد التقشف ، مع حيادية صارمة ، ترصد وتحلل من بعيد ــ دون المشاركة ، وغياب أى بارقة لعاطفة تشى بانحياز الى طرف ما ضد آخر ، ولعل تلك

« النظرة المتعالية » الى الواقع قد سمحت للعلاقات المجردة أن تقتحم عالمه ، فصارت الشخوص عنده مجرد رموز ، وهياكل تفتقد الى الحضور الواقعى المجسم ، واصبحت الأحداث علامات لعلاقات تومىء ولا تشير ، تنمو داخليا وفوق مخطط سابق أعد له الكاتب ، وحرص على تنفيذه بكل دقة ، من هنا تبدو مهارته الشديدة فى احكام البناء ، وفى تصوير الجزئيات الصغيرة ذات الدلالة والأبعاد المختلفة .

ـ وعلى الرغم من تلك الحيادية التى تعكس انفصالا ، وبين تلك الأحادية التى تعكس موقفا من العالم ، فان ـ ابراهيم أصلان ـ قد استطاع بمهارة فائقة ، أن يخضع ذلك العالم المحدود لتصوره الخاص ، مفصحا عن وجهة نظر تستحق المتابعة ، والدراسة ، عاكسا ـ فى كل ما كتبه ـ موقف جيل المثقفين ازاء أحداث عامة ، كما استطاع أن يبلور فكرة التجديد ، فى اطار تطور القصة من خلال جهد ابداعى مخلص تمثل فى عطائه المتميز لفن القصة القصيرة ، والذى ضمته مجموعته الأولى « بحيرة المساء » .

ـ وفى أولى قصص مجموعته الأولى « الملهى القديم » تتأكد بعض الخصائص الأولية التى يعتمد عليها الكاتب فى صوغ عالمه ، فالعلاقات بين البشر تفتقد الى أى نوع من انواع التواصل ، بل انها تحمل نوعا من العداء الخفى ، فيصبح التحاور عنده وسيلة للانفصال ، وليس واسطة للاتصال فمثلا حوار « الرجل والبائع » لا يفصح عن أى تعاطف ، فتبدو الكلمات وكأنها رموز « شفرية » حيث لا أحد يهتم بالآخر ، ويسيطر على القصة ـ أولها حتى آخرها ـ « مود » عام ، حيث يغلف الجو باستكانة مريبة ـ غالبا فى منتصف الليل أو قبل الفجر بقليل ـ وفى القصة يتقدم رجل ضئيل الحجم ، يرتدى معطفا أسود الى ناحية ميدان « الكيت كات » ، وفى جو غائم ، يقترب من الكشك الخشبى المفتوح وسط الميدان ، ليسأل البائع (بصوت خافت) : عندك دخان ، ويدور حوارا متقطعا بين الرجل والبائع ، يعكس بنهاياته المبتورة نوعا من افتقاد الصلة ، وغياب الألفة ، وسيادة جو الوحدة والغياب .

ـ عندك دخان ؟

ـ هز البائع راسه : عندى .

ـ ماركة معدن ممتاز .

ـ . . .

ـ اعطنى علبة دخان ماركة معدن ممتاز .

ويتكرر ذلك النمط الحوارى فى أغلب قصص المجموعة ، حيث يبدو وكأنه يتم بين أفراد يتحدثون لأول مرة فى حياتهم ، فيبدو دائما وكأنهم جزرا منفصلة فى عالم شديد الاتساع ، وفى القصة اشارات مختلفة ترمز الى معان عديدة ، فبائع السجائر يجيب على أسئلة (الرجل ضئيل الحجم) دون رغبة حقيقية فى الكلام ، وفى نفس الوقت لا يعرف اذا ما كانت ساعته متوقفة أم لا (يبدو أنها متوقفة) وكأن علاقته بالزمن يحكمها قانون آخر ، غير ذلك الذى ينتمى الى الزمن العادى ، وتنحرف باقى القصة بالأحداث على نحو مفاجىء، حين تظهر امرأة — فى ذلك الجو الليلى — على الشاطىء ، وتنسج لنا القصة مأساة تلك العجوز التى (تضع الأقفاص وتنام تحتها بجوار الماء فوق الزبالة) لأنها تحب أولادها ، ولا تريد النوم معهم حتى لا تعديهم — انها بالقطع عملية مؤثرة ، لكن يعيبها افتقاد السياق العام الذى يدفع بالأحداث دونما تشتت ، فتضيع معالم كثير من العلاقات الدالة ، لذلك فان اتجاه حركة — الايقاع — فى نواح متعددة ، يساهم فى بعثرة رؤية الكاتب ، وان كان يمنحها بعضا من الغموض ، ويؤكد على جو اللامبالاه ، الذى يحرص الكاتب دائما على تأصيله فى معظم قصصه التالية (خفتت مصابيح الاضاءة ، وشحب وجه السماء ، وهبت دفعة هواء أطاحت بعلبة سجائر فارغة ، كانت على الطوار ، ثم عاد السكون يغلف الميدان) .

— وفى معظم قصص « ابراهيم أصلان » توجد مسافة — مأمونة — بينه وبين الشخوص التى غالبا ما تتحرك بداخل حيز ضيق ، لا يسمح لها بحرية الحركة الطبيعية ، ويؤكد هذا الحصر المكانى على رغبة الكاتب فى السيطرة على مقدرات عالمه ، بحيث لا يفلت منه خيط ، كما يدلل على طبيعته الراصدة ، التى تكتفى بمجرد الرصد دون أى بادرة تنم عن التعاطف مع شخصياته المتنوعة ، والمتعددة ، ففى « رائحة المطر — نوفمبر ١٩٦٥ » يبدو الحوار بين جلساء المقهى وكأنه يدور بين طرف واحد ، فتصير الكلمات والألفاظ ، والتعبيرات متشابهة — حتى المشاعر أيضا — فلا نكاد أن نميز بين بعض الشخصيات ، فكلهم يجمعهم مزاج واحد ، ولا يختلفون فقط الا فى مظاهرهم الخارجية — فالهوية الشخصية تكاد تكون غائبة ، وتبدو محاولات الاتصال فيما بينهم كأنها نوع من العبث ، لكن تبقى هناك رغبة عارمة فى كسر ذلك الطوق (غالبا ما يفعلها مجنون) مثل ذلك الشاب الذى يحاول اختراق ذلك الحاجز الصلب ، بتقبيل الناس على أكتافهم فى الشوارع (فى المرة الأولى وقف هذا الشاب واعترض طريق رجل هادىء المظهر ، احتضنه ، وقبل كتفيه بضع قبلات ، وبعد أن أراح رأسه على صدره ، أخلى سبيله) لكن دائما ما يعود الحصار ليحكم دائرته حيث لا يترك منفذا للهروب ، فالشخصيات دائما مهددة بالسقوط ، واذا ما كانت هناك مقاومة ، فهى تعكس رد فعل سلبى تجاه ما يحدث ففى « التحرر من العطش —

ابريل ١٩٦٦ ») يواجه البطل أزمته أمام صديقة صاحبه ، التى تحاول استدراجه للخيانة ، فلا يكون أمامه ــ تعبيرا عن احتجاجه ــ الا أن يقوم بخلع ملابسه ، ويجلس أمامها عاريا ، فى محاولة منه للرفض الصامت ازاء ما يحدث ، انه يبدو فى ظاهره احتجاج سلبى ، لكنه مؤثر الى أقصى حد ، (مسحت بيديها على أسفل فخذيها من الخلف ، وعندما استدارت ، اهتزت من مكانها ، ووضعت يدها على فمها الذى ظل مفتوحا ، وفى خطوات بطيئة تقدمت من امامه لتخرج ، أما هو فلم تصدر عنه أى حركة ، بل ظل عاريا وصامتا كما هو ، وعيناه خاليتان من كل تعبير) .

ــ وفى معظم أعمال كتاب « الستينيات » تبدو ظواهر العقم والخواء وافتقاد التواصل ، كأنها اقدار متسلطة لا سبيل الى الفكاك منها ، وهى غالبا ما تأتى منفصلة عن سياقها ــ الاجتماعى التاريخى ــ لكن قصة مثل « العازف ــ يوليو ١٩٦٩ » استطاعت أن تنفذ الى صلب الخلل ، وتتلمس مظاهره ، انها تعتبر مشروع ادانة لهؤلاء الذين أوهمونا ــ بالخداع ــ أنهم يحققون الحلم ، بينما كانوا يستبيحونه ، يعملون فى « جوقة » كبيرة ، يعزفون على آلات اغلبها لا يعمل بالفعل ، يزيفون الواقع بالمظهر الخارجى البراق ، تبدو عليهم مشاعر الثقة والعلم ، لكنهم لا يعرفون أى شىء .. فقط يؤدون أدوارهم التى رسمت لهم باتقان وعناية ، والقصة تجسيد كامل لعذابات وطموحات جيل ، ضاعت تحت أنياب واقع ترفعه وتسقطه الشعارات . فالبطل ــ الذى لا يعرف العزف على أى آلة ــ يجد نفسه مضطر تحت ضغط الظروف ، أن يقف أمام الجماهير ــ وسط جوقة كبيرة ــ ليمثل دور العازف ، وحين يكتشف انه لا يعرف اى شىء ، ويحاول الاعتراض على دوره ، يطمأنه المتعهد (انك لن تفعل شيئا سوى أن تظل جالسا طول الوقت) فلا يجد فى النهاية مفرا من الدخول فى اللعبة ، واتقان الدور ، فينتعل الحذاء الأسود اللامع ، ويرتدى القميص الأبيض الناصع والسترة السوداء الضيقة (انحنيت الى الأمام ، ورأيت الجورب ظاهرا بأكمله تحت السروال الأسود ، مد المتعهد يده داخل جيبه ، واخرج « بابيونا » أسود وربطه حول عنقى ، وسوى ياقة القميص الأبيض ، ثم ذهبا عنى الى الركن البعيد ، وراحا يتطلعان الى (وحين تقترب البروفة النهائية ، ويكون كل شىء متأهبا ، مستعدا ، يمسك بآلته وقوسه ، مطيعا لكل ما يصدر اليه من تعليمات (قرب أوتار القوس من أوتار الآلة دون أن يتلامسا ، بحيث يظن هؤلاء الناس الذين يجلسون أمامك فى الصالة انك تعزف) وحين يسأل البطل فى القصة عن باقى رفاقه « الجوقة » يعرف أن أكثرهم مثله ، لا يجيدون العزف على أى آلة ، فقط . هم دمى يتحركون ، يمارسون لعبة الخداع ، والجمهور فى الصالة يصفق الآلات مقطوعة الأوتار ، لا يصدر عنها أى صوت ، ولا يجيد عازفيها سوى تحريك أعضاءهم ؟ ! .

وبعد انقطاع عن كتابة القصة القصيرة دام لأكثر من عشر سنوات ، عاد « ابراهيم اصلان » وقد أنجز روايته « مالك الحزين » لكتابة القصة مرة أخرى ، وفى معظم قصصه الجديدة ، والتى نشرها تباعا « جلباب صغير أخضر ــ الدوحة ١٩٨٢ » « حفنة نور ــ الدوحة يونيو ١٩٨٣ » و « العم محمد ــ الدوحة نوفبر ١٩٨٣ » و « مأساة الفحام ــ ابداع فبراير ١٩٨٣ » نلمح جملة متغيرات اساسية طرات على اسلوبه وطريقته فى القص ، فلم يعد هناك ذلك الرصد المحايد للتفاصيل الصغيرة ، والتى حل محلها نوع من الاقتراب الحميم والالفة الظاهرة ، كما غابت نزعة تجريدية صارمة ، وظهرت ملامح جديدة للابانة والبوح ، وصارت الرموز المبهمة ، علاقات واضحة تعكس رؤى لشخصيات من لحم ودم ، كل ذلك انعكس بشكل جلى على طريقته فى التعبير ، وانتقاءه للمفردات ، وتشكيل هيكل عالمه ، مستفيدا فى ذلك كله من حرفية لغوية ، وقدرة على تصوير الجزئيات وفهم دقيق لمغزى العلاقات المتشابكة وتنوعها ، فاكتسب الحدث بصورته الجديدة تدفقا وحيوية ، وأصبح اكثر امتلاءا وخصوبة ، وتجلت معظم شخصياته بثقلها الموضوعى وحضورها الواقعى ، لتفصح عن كيفيات جديدة فى اسلوب التعامل القصصى عند الكاتب ، وتحولات فى شكل تعامله اللغوى ، وطريقة بناء الجملة القصصية ، كما اختفى أيضا ذلك الولع التكنيكى ، الذى جعل من معظم أعماله الأولى ، ترجيعات لنغمات أتقن عزفها حتى كادت أن تصبح متشابهة ، وصارت القصة عنده معزوفة انسانية بسيطة ، تستقطب مجموعة من المشاهد والأحداث المختلفة ، تأتلف لتكون نسيجا غاية فى البساطة والعمق ، وبذلك نجده فى مرحلته الجديدة ، وقد اقترب من دائرة التلقى ، وأوجد حلولا متوازية لتلك الاشكالية التى وقع فيها أصحاب التجريب ، وعلى الرغم من ذلك كله فانه ماتزال هناك ــ فى الأعمال الجديدة ــ مشكلة رصد تحولات الواقع ، والكشف عن تفاعلات العمق فى مجتمع يتغير باستمرار .

● قصة قصيرة ●

صلاة سمراء

حيـاة الرايس

تونس

دهـــر :

وانت الى هذه الصـــخرة موثوقة بآخر الشـــارع حيث تعودت انتظـــاره .. فى ليـــلة مثخنة بالظلمات ترفض أن تنتهى وترفضين .. انتهـــاءك فيهـــا .

تشدين الى جسدك فستانا لم تفلح الرياح فى اقتلاعه منك ولكنها كانت تثير زوبعة من الشعر حول وجهك الذاهل تهدهدها حبات المطر تعلق ببعض الخصلات فتلبدها على وجهك الذاهل لتنزلق بعد ذلك ســـواقى حول عنقك باقى الجسد .. وتشتد حاجتك للدفء ويشتد المطر ..

مطـــر :

فى النفس وجع

« متعبة انا ... اسافر فيك .. احاول أن أرســم فى عينيك خارطة الوطن » ..

تشرذمت الذات

حـــلم :

عنيد ... عنيد ... عنيد ...

ماينفك يراودك عن نفسك

« الحلم لص ... يختلسنى اليك »

الاغراء بالزمن الآتى ! ....

« بلى الحلم جســـور تصلنى بأناس ابحث عنهـــم ولا اعرفهم يطلع الصباح ! الجسور تتجمع غريبة حولى »

اليوم يزحف ! يزداد ركضك حول عربات الموت .

تستباح المدينة ؛ وانت المحراث الذى يغورها طولا وعمقا

قفـــز !

اسوارها اشلاء خارجها ... بما فيها

تغوصين عميقا فى جوفها تدفنين غربة .. غربة .. غربة ..

ذنبا .. جثة هامدة تركضين فى كل اتجـــاه ..

« تتسابق المسافات فى داخلى »

لا تستطيعين التماسك ، ولا اللحـــاق بجنونك ، تغرســـين عينا باهتة فى هذا وذاك ، الوجوه ممنطة

« يروعنى الصنم ؛ اثب على التماثيل اضاربها ببعضـــها اطـــاير شظاياها لهبا فى كامل ارجائى ـــ المدينة » تتطـــاير تحلق التماثيـــل فى فضاءات غاب بونها .. وتتهاوى عليك الأصنام رادمة اشلاء اسوارك

عمـــار :

« نمت عمرا أفقت بعده »

المدينة ... وعهدك بها ... مقبرة كبيرة ! غدقت آفاقها رائحة حضارة عفنة تتسيب من جلود نساء مصبوغة . مشوهة ورجال أدمنوا الجثث ختم على حواسهم شم رائحة القرنفل .

سحبت جسدك من تحت الأنقاض تحاملت حتى وصلت الصـــخرة وتقنطرت عليها من جديد حيث تعـــودت انتظاره فى ليلة مثخنة بالنجوم ترفض أن تنتهى

« وأرفض أن انتهيها ؛

سأستلقى للشجر يفتح خلايا جسدى ، يبدد الحزن المعسكر فيها لتسكنها رائحة الزيزفون » ...

« لن اهب نفسى »

للشجر الأخضر ... بعد اليوم اضاجع الشجر ! حتى الموت حتى الحياة ...

عيناك مسمرتان بآخر الشارع ...

المطر يحفر سواقى بين حنايا الأضلع ، يسرى مع شرايينك ، يغسل أدرانا تنحدر وديانا ، يهمى جميلا على جسد انقلب الى واحة تنكح بمائها ، ويهمى ناقرا أوراق الشجر : كونا يعزف نغما جدادا ، يسكت صوت نحيب صامت داخك

« عاشرنى طويلا »

حيــــاة :

حياة تتمر ما بين الأضلع . واثبة من الأعماق . تنبثق شعاعا من العينين يخترق الكون رغبة فى الابتلاع .. فى الذوبان ... فى ... بدا الكون وجها نظرا كالشمع المطر كوكبة كبيرة تتلألأ جوهرة ... انتشر زهر اللوز والليمون ... عجت الارجاء برائحته ...

« تتخللنى رائحته ، أردتنى ثملى ... تلاشيت حتى اشتهيت اشتهيت المــوت اشتهيت الموت فيك » .

« أيها المنتظر مازال الطفل فيك يلهو بلعبــه ... يتسلى بتقليب صفحات منعته عن قراءة سطور لهيب قصة صمت فى عينى امرأة ...

« أيها الطفل الفارع الطول تغرينى سمرتك ... » .

تجتاحك قامته سندياته تعلو فى داخلك تضم أشلاء أسوار مدينتك ... تتعاظم ... تفوح ... تنمو ... يتناثر أريجها على شفتك :

« أموتك ! »

فى داخلى يكبر حب

ينمو الحلم ... بين يدى ... نجمه ... على كفى ... اتيتك ألم تلاحظ ؟ ...

انتظرته صباحا يشرق على جبينك ... ليلا ... ليلا .

الحلم ... الحلم ...

« وجهك يلاحقنى »

يتراءى لك فى كل شىء ... فى المشط ... فى الكحل .. فى القلم الذى به تنزفين ... وجهه يغزو خارطة الوطن .

« أدمنك ... أدمنتك »

يستحيل العيش خارج حدود الوطن ...

« صدرك مساحتى الوحيدة التى أستطيع أن أمارس فوقها طفولتى وجنونى .... »

زلــزال

تشمين رائحة الزلزال ..

« يدى تمتد ... تمتد ... الى آخر ... آخر ... الصـــحراء وليت ظهرك ... تواريت ... ابتسامة زهو تراقص شفتيك

« اجهض الحلم فى رحمى »

دمعة كبيرة فى وجه الصحراء ...

« أيها الطفل ! أننى امرأة ! قدرك والولادة ولو فى زمن الموت » .

● شعر ●

حوارية اللون .. والخطوة الواحدة

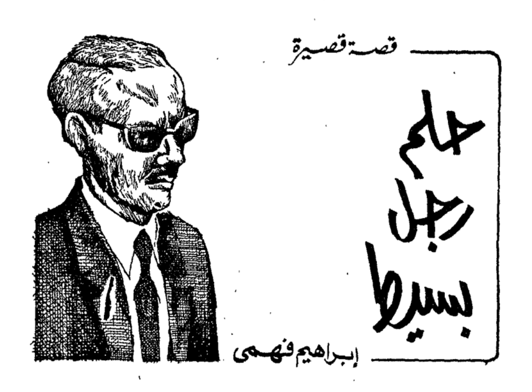
محمد السيد اسماعيل

خطوة واحدة .
بعدها يهدأ النيل ،
والضفتان تبوحان لى بالمسرة
والشجرات العرايا ،
يوقعن أسماءهن على الأرض ،
يكتبن تاريخ ميلادهن .
والأرض ترجع نحو المدار الحقيقى
ثم تعلن زلزالها وتجىء .
خطوة واحدة .
هى كل الأساطير ،
كل الذى نسجته العجائز فى رأسنا ،
حين كنا صغارا ،
فنهرع نقبع فى ركننا ونقول الشهادة
خطوة واحدة .
كنت وحدى أحدد الوانها ،
وأقيس المسافة
حين يلعق ليل الأفاعى دمى
ثم يغرس أنيابه داخلى
معلنا فوق أرض الفجيعة ديمومة الموت ،
والنازفون يلمون أشلاءهم فى بلاده
والرعب يملأ أسقفهم والحوائط .
خطوة واحدة .
غير أنك قد تخلدين الى النوم

والليل ينسج خيطا فخيطا فخيطا ،
خيوطا من الوهن المستبد ،
تلفين نفسك فيهـا
ولا تستطيعين أن تنهضى حين تأتى القيامة ،
والأرض لا تسترد ،
ونغدو على حافة النـار والنـار لا تتقد .
وتموت القيامة
هى الخطوة الواحدة
كنت من قبل حددت ألوانها ،
ثم قلت العـلامة
لونها كان يبدو على شرفتى أحمراً
يستفز الرقاد ويستل من داخلى هداتى .

***

يأخذ اللون شكلا جديدا له هيئة فارعة
يظهر اللون فى هيئة فارعة
يترك الشرفة الخارجية حيث الهواء الملوث كان يعم المكان .
ـ لا تخف
قال لى وهو يدخل فى غرفتى
يمنح الأرض بردية ثم يجلس فى حدة وجهامة
ـ سوف أهديك كيف المسافات وهم ،
وأنك أو أنهم تستطيعون أن تنفذوا
فاستمع :
هذه الأرض لا تستطيع التحرك نحو المدار الحقيقى
الا اذا جذبتها يد ثم يد .
ـ سيدى لم يبـايع أحد
وانا واحـد منفرد
والأرض ليست تلين
والنـار لا تتقـد
ـ أنت حملت وحدك كل الأمانة حين عرضت على الأرض بعض الأمانة،
لم تستجب ... فامتثل
هكذا أخبرتنى النبوءة أنك أول من يمسك الخيط أول من يبتـدا
شكل الأرض بين يديك وحدد تضاريسها الغائمة
ربما أنجبت صبحها المنتظر
سوف تأتى اليك الرعيـة ،
والشجرات العرايا سيكتبن تاريخ ميلادهن
كما قلت فى أول الخاطرة .



من فم جريدة الصباح لا من فم أحد ، تأكد لديه النبأ (أن الذى وراء تعامد الشمس على أم رأسه ، على ما يجاوز الساعتين ، ليس هو مترو الانفاق ، ولا سيارة الرئيس ، انما (حصان) مات واقفا (بنص السكة) ، ولم يبك عليه أحد سوى صاحبه .

.. ولما مر بسيارته قبالته حياه ، ولم يبصق عليه ، اسوة بالآخرين ، لكنه راعى حرمة الموت ، دفع اصبع الشاهد ، قرأ الفاتحة ، وخير شاهد على المدينة التى نجلت على الميت بصحيفة مهملة ، جسده العارى ، ودمه الذى خضب قواعد أعمدة النور والبرق .

ثبت صورته النهائية ، على سطح مرآة العربة ، وأحتفظ بها ، عينان لهما من أيام الفتح المبارك عشم ، جسده الذى لم تحسب عليه طعنة رمح أو سيف ، فمه الذى صهل دما ، ثم عض فى حواف الطوار ، وعصابة خضراء ، من شارع الأزهر ، معلقة فى رقبته . .. وعرف للمرة المائة ، أن فتى فى عمر اولاده ، كان رصيده الهتاف والحجارة ، قد سقط نصف حى ، ونصف ميت ، والذى لا يراه أحد من الصورة سواه ، أن بنات المدارس بالخليل ، أخذت من دمه ، كتبن على كراسات التاريخ (انا العائدون) ، ثم فرحن بالبراق الميرنح فى كوفيته ، والقدس المغزولة وابتسامته .

منذئذ حسب الحسبة مؤقتا ، فانتقص الخيل مهرا ، والفرسان فارسا ، وزاد من عدد الاعداء اثنين ، ولم يزل اطفال المدينة

يركبون المراجيــح ، ورواد المقــاهى يلعبــون النــرد ، وينغمسون حيال الكرة فريقين ، وما زالت برامج الراديــو ، على كل الموجــات ، لا تتضمن الخبر ، وتواصـــل البث ، والرجال يختلسون النظر للبنـــات الباحثات عن الاعجـــاب والروائح ، .. ادار مؤشر الراديـــو ، وتمنى أن يخاطبه أحـــد بالعزاء ، فلم يجـــد ، فاستقر على موسيقى جنائزية ، (ودندن) بقصيدة من بـــاب الرثـــاء ، غنى أغنيـــة ، عـــددت بهـــا أمـــة ، حين كادت أن تقتـــله الخيـــل :

ولا كل من لف العمـــامة زانها .

ولا كل من ركب الفرس خيال ..

.. صرخ من فمــــه صرخة الرمـــاح ، هز قدميــــه ، وضع اللجـــام فى يـــده ، أستغنى عن الركاب ، رسم فى ذهنـــه خطـــة النصر وأحكامه ، ثم أقتحم ، عنـــدئذ أصـــطدم صـــدره المنشرح بعجلة القيـــادة ، داست قدمه على الفرامل خطـــأ ، أكتشف أن الذى اصطدمت به رأســـه هـــو ســـقف العـــربة ، وأن الذى كان فى يـــده هى عجلة القيـــادة ، وأن الذى يصفر لـــه ، ويصفق من خلفـــه بالتشـــجيع ، هم جمهـــرة الســـائقين من جنس المهنـــة ، وكانت أفواههم مملوءة سبابا فحرك عربتـــه ، ومضى .

.. جلس على مائدة الغـــذاء ، ولم يقبلها ، جعـــل الصحيفة حائلا بينـــه وبين كل أدوات العـــالم الخارجى ، رفعت عليـــه الوصف التفصيلى للمباراة من الراديو ، وقضمت أظافرها حسرة على كرة طائشة بعيدة عن حلق المرمى ، مد يـــده الى طبق الطعـــام ، فكان للخبز الوانـــا ، منهـــا لون الـــدم المتجلط هنـــاك على الطـــوار ، وميـــدان الخليـــل .

كانت ترسم له على صـــدر البلوفر حصـــانا مشاكسا ، ويـــوم ميلاده ضحكا معـــا ، حتى سقطت رؤوسهما على الخلف ، حين كان الذى بداخل علبة الورق حصانا من الحلاوة ، كانت تسأله اما عن نفسه ، أو عن الخيل ، فحفظت معه الانساب وأسماء الخيول التى انتصرت ، والتى انهزمت غدرا ، فتزوجها ، ثم أتاها حينا من الدهر ، فكرهت سيرة الفرسان ، نزعت من الحوائط صوره القديمة بحلة السباق ، وأبوه الواقف خلفه يصفق له ، حين سبق نور الصـــبح الطالع ، ثم غلفت الجدران (بالموكيت) وصور لاعبى الكرة ، والذى لم تنزعه منه جرحه القـــديم ، حين عرفته الخيـــل من الوثبة الأولى ، فطرحته بعرض الطريق . ثم خيرته بين اثنين ، فاختارها مضطرا ، ولم يتنكر للخيـــل .

.. استعار من حقيبـــة الحياكة ، مقصـــا بحدين ، قطع من جريدة الصـــباح الصـــورتين (المقاتل والحصـــان) ، ترك لسلة المهملات صورة الشرطى الذى سجل الحصـــان مع العربات المخالفة ، وعربات القمـــامة ،

ثم أرفقتهـــا بصـــورة الجنـــدى الذى باشر المـــوت ، وخلع صغائر البنـــات وقذفهما الاثنين بقلب الحريق .

كان الرجل الواقف بين اضلاع البرواز ، المعـــلق على الحـــائط ، قد فرغ لتـــوه من طلبـــات الشـــعب ، التى نظرة من عل ، فعرف أصلابه دون عنـــاء ، (وقت هاجرت الخيـــل مع الفرســـان ، وتوفيق الله ، صوب الأمصـــار ، فخلبت الأرض عقول المحـــاربين ، ورابطوا ، حضروا موكب الخليفة ، ومقياس النيـــل) .

لبس الرجل شـــارة الحـــداد ، أمـــر الفرسان الاعزاء على الخيل ، بصلاة الغائب جماعة ، فصلوا دون الشراكسة ، ثم لعن الارض التى تدفقت نفطـــا ، ونساء ، وعربات ، وامتنعت أرحامها عن الخيل ، ثم تقلد سيفه ، ولبس طربوشـــه ، وانتعل حـــذاءه ، واشفق على العصر .

هجمت على التصاوير ، تجمعها من وجـــه المنضدة ، وكادت أن تنشب أظافرها الملونة فى عنق الفـــارس ، وتعوضها بـــدم الحصـــان الذكى ، فردها بنظرة قاســـية ، فامتنعت ، ونظرة أخـــرى فلصـــقت نفســـها بالحائط ، خشـــيت عليـــه أن يعـــاوده « حمار النوم » فيجـــرى على أرض الشـــارع ، يصهل كفرس ، يزعق كالفرسان ، وهى خلفـــه بملابس النـــوم ، تحـــاول أن تعيـــده لذراعيها الجائعين .

استحضر من كتب التاريخ ، كل خيـــول البادية ، استعار من حقيبة الأطفال ، علب الأقلام ، أقتبس غرة بيضـــاء ، وعينين يرموكيتين ، أعطاه ظهـــرا حجازيا ، وســـاقين قادسيتين صحيحتين ، ثم تركه حـــرا على سجيته دون ركاب .

... استحضر من كتب التاريخ ، كل فرسان الحرب الميمونة ، سمى الفارس ، اسم رجل شهيد ، كان يأكل الاعـــداء اذا جـــاع ، واذا مـــات لعن موته البعير ، ثم حـــركه صوب فرسه ، ومكنه منـــه ، فانطفـــات ناركسرى ، وأمطرت ســـماء البـــادية ، زغردت بنـــات الخليـــل ، زغاريد حقيقية ، طوقن الفـــارس بقـــلادة ورد من فوارغ الطلقـــات ، وعـــدنه بالحب ، فوعدهن بالقدس ، ومقـــام النبيين ، ثم دبكن له ، ودبك لهن ، ودبكت كل الخليـــل ، حيـــا الرجل الواقف بين أضلاع البرواز ، وقد فرغ من اعلان الحـــرية . صوب نحو الخديوى ، فصرعه ، ونحـــو القصر فهـــدمه ، ونحو الشراكسة فصرعهم ، رسم للحصان جناحين بلون البراق ، رســـم للفارس ابتسامته ، وجعل وجهته القـــدس القريبـــة . القريبـــة .

قراءة في المجموعة القصصية عطشى لماء البحر

محمود عبد الوهاب

عندما نشرت قصص هذه المجموعة فى عدد من المجلات الشهرية فى الستينيات شدت الانتباه بزخمها الشهوى وعنوانها العاطفى .. برحابة آفاقها ودوى ايقاعاتها .. بجراة تحررها من اسر المألوف والمشروع والمباح وتدفق لغتها بصور مفعمة بتيارات شعورية هادرة وعميقة الغور . وقد تراوحت الانطباعات الفورية عنها بين حس تقليدى محافظ يأسف على تردى أدب الشباب نحو أشكال من القص تجمع الشاذ والمتنافر والغريب وتبلغ من الغموض حد الابهام جريا وراء أدعاء العصرية وبين محاولة وضع التجربة تحت لافتات لا تغرى بالبحث والدراسة وكأنها قامت بالتوصيف اللازم وانتهى الأمر : هذه قصص تتضمن تجربة جمالية متفردة أو هذه قصص تحاول أن تقسر اللغة على الافصاح عما لم تخلق للافصاح عنه .

وقد حاولت بعض المقالات النقدية تفسير القصص من منظور فنى يرى فيها نزوعا أدبيا لاقتفاء أثر السريالية التشكيلية أو تقليدا قصصيا لمسرح العبث وحاول البعض رؤيتها من منظور نفسى يحيل التجربة الفنية الى عالم اللاشعور وأسرار العقل الجمعى أو من منظور بيئى واجتماعى يتضمن فى القصص أثر ما أثبته المؤلف عن ظروف ميلاده وطفولته وصباه وأنواع المهن التى مارسها وموقع أسرته الطبقى ... الخ . كما حاول البعض تفسيرها باعتبارها مع ابداعات الجيل تعبيرا عن رفض الذات الجماعية وتمردها على الواقع السياسى الذى أفرز هزيمة سنة ١٩٦٧

لكن محاولات التفسير السابقة مع تنوع اجتهاداتها ظلت قاصرة عن الاحاطة بكل الأبعاد الفكرية والجمالية للقصص المنشورة .

والآن وقد تجمعت القصص فى كتاب هل آن الأوان لقراءتها قراءة تتقصى مفردات أبجديتها الفنية وحدها ودون اقحام لأساليب فى التفسير تبحث فى القصص عما يؤكد صحة مناهجها قبل أن يعنيها تحقيق الكشف وازالة الغموض وامتلاك السر ؟ هل آن الأوان للبحث عن الدلالة الكلية لكل قصة والدلالات الكلية لمجموع القصص كما تبتدى فى ظلالها وأصدائها المتداخلة ؟

عرف قراء القصة المصرية القصيرة عبر تعاقب أجيال الأدباء الوانا من القصص : قصة الوعظ أو تأكيد الحس الأخلاقى وقصة البرهان على صحة فكرة وقصة الارتقاء بأواصر الانتماء العائلى أو الاقليمى الى مستوى الانتماء الوطنى أو القومى وأخيرا قصة الانتقال من منظومة قيم تعمل على تأكيدها المجتمعات الاقطاعية أو البورجوازية الى منظومة قيم الولاء للقوى الاجتماعية العاملة والمبدعة .

وفى كل هذه القصص كان الأدباء مع تباين مواقعهم على درجات الموهبة أو الوعى الفكرى أو التمرس الفنى يحرثون أرضا اكتشفها وحررها لهم أجيال من الأنبياء والفلاسفة والمنظرين الثوريين . أن ما يتمايز به الأدباء على هذه الأرض هو عمق انتمائهم لأيديولوجية ما ومدى قدرتهم على بث الايمان بها واعتناق اليقين بقدرتها على رد ما يموج به الواقع — على السطح — من فوضى أو اختلاط الى نسق متكامل من القوانين .

وفى هذه الألوان من القصص يكون التناول النقدى تقييما لمدى وعى الكاتب بجوهر الرؤية الشاملة التى يعتنقها ورصدا لقدراته على تجسيد هذه الرؤية فى عمل فنى .

وفى هذه الألوان من القصص قد يكون من المفيد للناقد — أحيانا — البحث عن دلالات العمل الفنى فى الظروف التاريخية (الاجتماعية والاقتصادية والسياسية) للكاتب وفى تكوينه النفسى والثقافى وفى الملامح الجديدة للحساسية التى يصنعها مع أبناء جيله .

ولكن كيف يكون الاقتراب النقدى من كاتب مثل مبروك تجاوز مستويات الانتماء الى بيئة أو طبقة أو وطن طموحا الى تقمص روح الانسان فى مواجهة العالم ؟ وبأى معيار يتم تقييمه وهو الرافض لرؤى تجاوزها العصر والواعى بقصور الرؤى — التى عرفها — عن احتواء العالم وعجزها

عن اعادة السلام الى روحه . ان الهدف من الكتابة هنا ليس الدعوة لمـا تم اكتشافه ولكن الاعلان بكل درجات الصوت والصمت عن عذاب البحث عن يقين .

ان التناول النقدى المتسق مع تجربة فنية لها هذه الخصوصية هو قراءتها بروح الرغبة فى تجـاوز المطروح والمعروف والراسخ واستشراف ملامح عالم ما تزال عناصره تتفاعل فى رحلة الانصهار والتشكل طموحا الى بلوغ تمام التبلور والاكتمال .

يتجسد العالم الفنى لمجموعة ((**عطشى لماء البحر**)) من خلال التداعيات النفسية والفكرية والوجدانيـة لبطل واحـد يحيا تجربة تتكشف أعماقهـا الروحية عبر القصص المتعاقبة وكأنها مرايا متعددة الزوايا لتجربة فنيـة واحدة :

لا يحمل البطل اسما ولا تحمل ملامح شخصيته ما ينبىء عن بيئته أو تكوينـه النفسى أو الاجتماعى أو الثقافى . ان أهم ما يميزه أنه بالرغم من بلوغه عمر الرجال لكنه لايزال يحمل فى صدره قلب طفـل : ولع . حسى باللذة والنشوة معا .. تهيىء دائم للفرح والدهشة والانبهار .. جرأة على اقتحام الممنوع والمحرم والمقدس .. انخراط فى البكاء عند الحس بالاحباط دون خجل من الدموع وقدرة على الانفعال بعالم صنعته القدرة على التخيل والتشخيص . لكن هذا الحس الطفلى المتوثب للحياة والنمو يزلزله موت الأب ((لكنهم داهمونى بالملابس السوداء ورنة الندب عالية محروقة وهم يحملون لى ميتا)) (مسيح المراسيم) .

وبموت الاب واهب الخير ومـانع الشر ومسـتودع الحكمة وكاشف المجهول تتقوض أعمدة الهيكل الدينى الشاهقة والراسخة ويتقوض معها الاحساس بالأمـان اذ يرتطم الطب المترع بالشوق لأفراح الحياة ببشاعة الموت . فى جحيم أيد الرحم يروع البطل حين ينقض الموت على الأبن الذى وهبه حياته أنه ينخرط فى تيـار السخط الثائر على الأب الغائب (وكأنها ضراعة مقلوبة) لأن غيابه خلع عن الموت قناعة المستأنس الأليف . ان بطل القصة يحـاول اعادة وحش الموت المطلـق السراح الى القفص التراثى القـديم لذا تتعالى حرارة مناجاته للأب : ((لقد صعدت أكثر الجبال وعورة لأتحدث معك . ربما كنت قلت لك عن كل ما أحببته فيـك من قبل ومنعنى عداؤنا من أن أبوح لك به وكل ما كرهته كذلك وكنت أحب أن تعرفه حتى تكف عنه وتكون رائعا كما أريدك)) .

لكن ضراعة الروح الملتاعة تتهاوى على صقيع الصخر الماثل : انهار الهيكل القديم واندلع الموت من الداخل مثل حريق يبدأ من قلب القلب . وتتحول الأشواق العارمة لاخصاب الحياة الى بؤر من المرارة فى صحراوات الجوب ويكنف العالم صوت البحر وكأنه هدير العدم المتربص ويتهاوى أحساس البطل بالضآلة الى حد الامتلاء بكونه محض بصقة وتمارس حواسه الحياة بآلية التكرار : تتدحرج القدمان وتتأرجح الذراعان ويزدرد الفم الطعام فينزلق الى البلعوم .. تمر المرئيات وتنهمر الأصوات وتهب الروائح وتتحول المخلوقات البشرية الى دمى بلهاء يتوالى التصاقها وانفصالها ثم توالدها فى تعاقب واصرار فارغين من أى معنى .

كانت جحيم أبد الرحم هى قصة مصاولة الاحساس المكابر والمتراجع بوجود الأب والامتلاء بدوى تصدع الهيكل المنهار . لقد كفت السماء عن النبض وبدأت مسيرة اليتم على الطريق الكونى الموحش والمفضى الى هاوية الضياع .

لكن رؤيا تجتاح البطل فتنتشله من قاع الاستسلام للموت : أن يموت الأب لا يعنى أن نستسلم للموت بل يعنى أن نحتشد لقهره بأن يأتى كل منا بالابن فيأتى لنا الابن بالأب مرة أخرى ليحل فينا لكن الابن الذى سيصنع قيامة الأب فى قلوبنا لن يكون ابن الجسد الذى تصنه شهوة العناق العناق بل سيكون ابن الحب .

ان تقارب قلبين وتوحدهما هو ايذان بشروق شمس الوجود الجديدة .. ومن القاع الموحش الكئيب فى صحراوات الجوب سيرتقى الحبيبان على درب الحب حتى يبلغا درجة الاحساس بالتلاشى فى جسد الطبيعة الأم وحينئذ سيكون الحب فى قلبيهما هو « ما يتوهج فى الشمس ويصفو فى الزرقة ويصلصل فى جريان الأنهار ويخفق فى سماء الأجنحة وبعد كل جوع يأتى عياد حصاد » (مسيح المراسيم) .

ان الحب هو ما يتوج الحبيبة بهالات الأمومة الالهية المقدسة وفى حضنها الرحيب وبين ذراعيها يخلع يتيم الأم ذله وبؤسه ويتمه ويتضرع اليها « الطرق متوحشة يا أماه ولا أحد غيرك مد لى يدا فى هذا الليل ورعانى لأحتمى بحوائطه . لا تتركينى ثانية . لا تتركينى ثانية يا أما » (شلالات الكهف) .

لقد دأب العالم منذ فجر التاريخ على عبادة القوة والمال لكن ماذا حقق بترسانات السلاح وقناطير الذهب محض أمجاد زائفة أمبراطوريات

شاسعة نعم لكنها لم تعرف وجه الشمس الذى يزدهر بالحب « ان ثمة امبراطوريات يمكن أن تتحقق بالحب لا بقهر السلاح كالامبراطوريات التى كانت تتعرى لأنها عشقت النبى » (نزف صوت صمت) بدأ البطل رحلته الوجودية باحثا عن الخلاص من وطأة الاحساس الجاثم بالموت المتربص لاهثا لاستعادة التوافق مع العالم لكن فرحة تحوله من فرد ضائع الى انسان وجد أخيرا معنى لوجوده يدفع به الى الوهم الأعظم اذ يتصور انه يحمل للجموع بشارة الخلاص :

« ارفعوا عيونكم واملأوا الأشرعة بأفق العالم .. ارفعوا عيونكم وانشروها الى أقصى ما تستطيعه الأجنحة .. سنأتى بأطفال لن تموت » (مسيح المراسيم) . لكن البطل ما أن يهم بنشر رسالة الحب قاهر الموت بين الجموع حتى يتوقف فجأة فى سقوط مفاجىء « والصمت يطلق صرخة فوق الخضرة التى أخذت تحترق وفوق النبع الذى غاضت منه المياه وفوهته تتطلظى تحت الجفاف الحارق » (الشلالات) . « لقد أوصد باب الحبيبة بلا سبب » (مسيح المراسيم) « ضاعت ومعها الابن الأمل واسفرت ليالى الانتظار الطويلة عن وجه الخواء » (نزف صوت) .

لقد غاضت فرحته الطفلة حين داهمة وجه السؤال الكالح : قد ننتصر بالحب على موت الجسد ولكن ماذا يجد بنا الحب ونحن نموت فى الحياة هل سنواصل الحب ونواصل معه « الاشمئزاز من المحطمين فى الطرقات بعد أن يأسنا من امكان انتشالهم اذ يتضامن كون العالم لا يعدو كومة من حطام ؟ » هل سيزيل الحب من ثوب الأم أدران القذارة ؟ هل سيواجه أمواج الغم الرازح على فقر البيت ؟

لقد أدرك النبى التعس أن ازدهار الروح على الصعيد الفردى لن يغير شيئا من بؤس العالم . قد يحرر الحب أرضا تتسع لقدمى انسان ولكن حتى هذه القطعة الضئيلة المحررة « ستدور بعيدا عنا ونحن نهوى فى الهوة السحيقة التى ليست تحتها أرض » « ليظل المحور الوحيد الذى يدور حوله العالم هو السيخ الذى يتقلب البشر فوق جمراته الجحيمية » . كانت جحيم أبد الرحم هى قصة التيقن من موت الأب وكانت ثلاثية النزف والشلالات والمسيح هى قصة التيقن من موت الابن فهل كانت عطشى لماء البحر تحمل بشارة الخروج من دنيا البشر الهائمين فى الكون الأبد ؟

فى عطشى لماء البحر نقرأ تجربة حب محبطة تدور احداثها فى تلك الأيام التى شهدت أحداث ١٨ ، ١٩ يناير سنة ١٩٧٧ لكن تجربة الحب هنا لم تكن خروجا من معبد تصدعت أعمدته وطموحا الى بناء قدس

اقداس جديد . ان البطل فى القصة لا يكف عن محاولة استعادة وجه الحبيبة المختفى خلف قناع حجرى لا ندرى من أين يستمد صلابته : هل هى الرغبة فى التضحية بالحب على مذبح الأمومة ؟ هل هى الرغبة فى التفرغ لدور سياسى ما ؟ هل من الآخرين (هكذا دون تحديد) الذين يطوقونها دائما ؟

اذا كانت الأسوار ترتفع بينهما بهذه الصلابة الصخرية فكيف اذن حدث أن انهارت من قبل وتلاشت المسافات حتى نعما بساعات من التوحد الكامل ؟

لا يقدم الكاتب اجابة لهذه الأسئلة اذ يعكف على سرد الوصايا التى ينبغى على العاشق ان يحرص عليها اذا أراد الانتصار على جيوش العدو (هكذا ايضا دون تحديد) دون أن نرى علاقة بين جيوش الأعداء والاحجار الصخرية التى أقامتها الحبيبة تلك التى رفضت نهر الحب واختارت صحراوات الجفاف وكأنها عطشى لماء البحر ؟ .

* * *

يبدو بطل المجموعة (فى قصص الستينيات) وكأنه احتوى فى قلبه كل أطوار الوجود الانسانى : لقد تجاوزت ذاته الفريدة حدود البيئة الخاصة الجغرافية والاجتماعية وحدود الزمان الخاص التاريخى أو الحضارى . لقد ولد فى وطن هو العالم بأسره من رحم أم هى كل انسانية الماضى بقلب يعشق عذراء وحيدة هى كل انسانية المستقبل ببصيرة تجوب آماق الأزل والأبد بذاكرة يمكنها ان تتوغل بعيدا لتتقصى من التاريخ البيولوجى البذور الأولى لسر الموت « انهـا تتراجع للوراء اقصى الوراء » عبر تدفق الظلمة وشلالات الزمن المشتعل لترى أضواء القمر الشاحب على عذرية الرمال المترامية البيضاء وهناك تقف لتتعقب السر فى أرنب برى يعدو فى الضوء أو فى التواءات أفعى أو فى رحلة طائر وحيد يهاجر فى صمت عبر كل المسافات الهائلة » (جحيم ابد الرحم) .

نشأ بطل المجموعة بين هياكل التصورات المثالية للعالم لكن الأعاصير تهب من معارف العصر على وعيه وقلبه فتتصدع الأعمدة الراسخة .

لكن البطل وهو يعبر فيافى العالم المنفى كان يتجاوز آلام ذاته المرتعدة فى قاع الكون الهائل ليطل من محنته الوجودية على آلام البشر أنه « الترف » ابن الشعوب المقهورة تحت سنابك الغزو الأجنبى الذى وطأ جسد الأم وانتهكه بعد أن خر جسدا مطعونا بلا يدين » وهو فى المسيح ابن الجموع البائسة منذ فجر التاريخ التى « عانت وجودها والشمس تتسلط عليها ربما قبل وجود الزمن الذى نعرفه » وهو فى الشلالات أحد اليتامى المأسورين خلف أسوار الجهامة والغلظة والقسوة .

لقد استشرق البطل تخوم الانتماء الى القوى الاجتماعية التى تئن تحت سطوة الظلم والبغى والتسلط ولكن دون أن يرقى هذا الشعور من الصعيد الأخلاقى الى صعيد الوعى الذى يضىء طرق النضال ضد القوى التى تظلم وتبغى وتتسلط لتراكم امتيازات مواقع طبقية تحرسها باسلحة القمع واجهزة المسخ وفرق التضليل .

لقد احتوت عطشى لماء البحر على اشارة غامضة لدور ما للبوليس السياسى فى احداث القصة مما يعطى انطباعا بخروج الكاتب من دائرة الهموم الوجودية ذات الهامش الأخلاقى الى دائرة الوعى الاجتماعى والسياسى لكن القصة باستثناء هذه الاشارة الغامضة لم تكن الا قصيدة رثاء لحب يموت تقتله الحبيبة مع سبق الاصرار لأسباب غامضة .

لكن قصص المجموعة حتى وهى اسيرة طابعها الوجودى تظل قادرة على أن تكشف بضوء ساطع لأولئك السائرين الى درب النضال أبعاد تجربة انسلاخ الذات من اسر الموروث الموغل فى أعماق الوعى لتواجه العالم وهى تتمزق بين حنين لاستعادة الأمان الضائع وشك فى صلابة الهياكل البديلة وحتى تسقط عنها كل الأوهام وتكتمل قدرتها على التحديق بجسارة فى وجه الكون حتى وهو يستحيل « الى جليد يشحب تحت الضوء الأبدى الساكن حيث ستدفن كل الأصوات وتدفن كل رغباتها معها ولحن الجنازة يتلاشى ويظل محلقا صوت ايقاع واحد معتوه لا ينتهى لا يبدأ لا يسمع » (مسيح المراسيم) .

ان الامتلاء بهذه التجربة الروحية بكل مكابداتها هو السبيل الوحيد لاكتمال تحولات النمو وتفاعلات الانصهار وتمام الخروج من ظلام احتراق الأنا الفردية والتهيؤ لاستقبال الفجر الطالع من رمادها المحترق .. فجر الانتماء الوطنى والقومى والاجتماعى يتجاوز . مبروك اشكال القصص السائدة فى الخمسينيات (القصة الصورة أو الشخصية او الفكرة او البرهان أو القيمة الأخلاقية .. الخ) ويطفر بالقصة المصرية القصيرة من قصص التتابع المنطقى أو الشعورى داخل الاطارات اللغوية المتداولة الى مستوى القصة الرؤيا ــ الشهادة .

انه يتخلى عن لغة السرد التقليدية اذ يكتشف قصورها عن تجسيد تجربته الفنية بكل جيشانها وعنفوانها واحتدامها وتلاطم تياراتها الشعورية .. انه يكتب بلغة جديدة تنتقل بحرية عبر أزمنة الوجود الانسانى المتعدد الأبعاد . ومن الذاكرة ذات الطبقات الحضارية المتراكمة يصنع حلما شديد الكثافة ثرى الدلالات تتجسد فيه المشاعر الغامضة والرؤى المبهمة فى تيارات من الصور الناطقة بتفاصيلها الحسية واضوائها وظلالها وايقاعاتها اللونية والصوتية .

يحتوى تلك التيارات الشعورية شكل فنى أقرب للقوالب الموسيقية : تبدأ القصة بموجة شعورية اترعت بايقاعات الهزيمة واليأس تنتقل منه

الى عالم الطفــولة بكل مسراته ومباهجه وتوثبه للنمو ثم تتوالى ايقــاعات القلب المروع بتصدع الهيــاكل الراسخة الخائف الى حد الهلع من الموت المتلهف لاستعادة الأمان القـــديم الصارخ دونما صوت اذ تغور الصرخة فى خــواء التسليم بلا جدوى الصراخ . وبعدها تتفجر الحــان الحب وكأنها أمطار البعث وتشتعل الظلمــة بأضواء من شموس وأقمــار ثم يرين الصمت الكونى الأبدى اذ تحترق الشموس وتبلغ الأقمــار محاقها الأخير وحينئذ يتعالى ايقــاع الهزيمة مرة أخرى تواكبه هذه المرة أصداء انهيارات العــالم الجديد اذ تتقوض أعمدته فيتهاوى فوق الأطلال .

ان الشمول الانسانى فى تجربته الفنية يغريه باستلهام تجربة المسيح فتتحول مفردات القصة الانجيلية « الأب .. الابن .. العذراء .. الصلب .. الزيتون .. القيامة .. البشارة » تتحول فى المعــالجة الجديدة الى قصة نبى معاصر كان يحمــل للعالم بشارة الخروج من الجســد الموت الملك الى القلب الحيــاة الملكوت لكن المســيح الجــديد اذ يكتشف قصــور نبوعته عن احتواء بؤس العــالم يقيــل بارادته أن يرفــع لترشــق المسامير فى راحتيه المشدودتين لكنه يحرص قبــل موته أن يوصى كل اليتامى بأن يكفوا عن انتظار الأب وأن يكونوا — وهم اليتامى — آباء أبنائهم

يقحم مبروك فى النسيج الانجيــلى مفردات من التصــور الاسلامى (عندك نخلة فهزيها) وهو هنا ينســاق للتداعيات الذهنيــة الدخيلة التى فرضت نفسها تحت ستار من تشابه المفردات)

لكن مبروك لا يصبر فى بعض قصصه على صياغة الشكل القادر على احتواء التجربة داخل نسيج تكونت عناصره من مفردات الخامة التى يحاول تشكيلها ان ينتقل فجاة من الخاص الى العام :

فى جحيم أبد الرحم نتابع وقع المــوت على أب وأم غاب ابنهما ثم دعيا للتعرف على جثته وفى حين نتوغل مع الكاتب فى أعماق الجرح الناشب فى قلبيهما نراه يتحول تحت وطأة التداعى غــير المنضبط للتامل فى صــور الموت المتعددة البعيدة عن عالم القصة (امرأة تحترق أو تقتل تحت عيون أطفالها وأبناء ينتظرون آباءهم ثم يجــدونهم قتلى تحت العجــلات وآباء خرجوا بعد ان وقف الضرب المجنون يبحثون عن أبنائهم .. الخ) .

وفى مسيح المراسيم يقدم مبروك صورة للأم تضافرت تفاصيلها فى خلق حضور كامل لأم حقيقية « ينعقد فوق رأسها الدخان الأسود المتصاعد غزيرا من الموقد .. قبضتاها مبتلتان من غسيل القدح الصدىء ولأنهــا تجففهما فى جلبابها لذا فان رقعتين على فخذيها قد تلوثتا الى درجة القذارة .. صوتها خافت وصمتها ذليل وحسرتها لا تنقطع وخطواتها بطيئة وكأنهــا أرهقت من دفع أمواج الغم الرازح »

لكن مبروك لا يعكف على اعطاء الشخصية ما يرتفع بملامحها النفسية والفكرية والوجدانية الى مستوى الرمز انه يطرح عن كاهله عبء التجسيد الفنى قفزا الى الكشف المباشر عن المعنى الشامل الذى تجسده الأم « لقد دهشت لرؤيتها على هذه الحالة التى أوشكت أن تكون أبدية حاولت أن اتذكر متى بدأت تجلس هكذا ربما قبل وجود الزمن الذى نعرفه أو المكان الذى يأسرنا أو الشمس كشمس واخذت اعانى رؤيتها وهى توجد والشمس تتسلط عليها وتحركات الدود المولود

وكان مبروك يقول للقارىء دون موارية انا لا اعنى بالكلام عن الأم حقيقية ولكنى أرمز بها للانسانية كلها .

فاذا اضفنا للانتقال من الشخصية الى دلالتها العامة التخلى أحيانا عن تجسيد التجربة بالفن والاكتفاء بالتحليق حولها بالفكر وغياب بعض التفاصيل الضرورية أو انطماسها وافتقاد بعض الفواصل الفنية التى توحى بالانتقال عبر الأزمنة وتضمن جمل الحوار أحيانا لاحالات مبهمة فلعلنا بذلك نكون قد أحطنا بأسباب ما يكتنف القصص من غموض قد يسبب للقارىء بعض العسر فى التلقى .

واخيرا لعل الذين تصوروا أن قصص مبروك تحاول أن تفسر اللغة على الافصاح عما لم تخلق للافصاح عنه قد استدرجوا لعبارات تضمنتها القصص ساهمت فى ارباكهم والتشويش على محاولاتهم تقصى دلالاتها الكلية مثل « ملعونة هذه اللغة التى بدأت تموت هى الأخرى . وثقت الآن أنى عاجز عن نقل هذه اللحظة وأن حبر الطباعة لا يمكنه ان يفعل اكثر من أن يكون حبر طباعة . المساحة الخالية بين الأقواس المفتوحة هى مساحات صمت تتخلل الكلمات وهى ليست فاصلا بل امتلاء غير مرئى بكل ما تعجز عنه اللغة المنطوقة المحيطة بها .

كان مبروك يكتب بلغة فنية تستمد أبجديتها من علامة الصورة بالفراغ وعلاقة الصوت بالصمت فى نسيج تشكيلى وموسيقى يحقق لرؤيته ارفع مستويات الحضور التعبيرى والجمالى فما معنى الحديث اذن عن موت اللغة وعن حبر الطباعة وعن عجز اللغة المنطوقة وكأنه لا يزال يستخدم لغة النثر العادية التى يدرك اى كاتب عجزها وقصورها حين يحتشد لتجسيد رؤيته طامحا لأن يتلقاها القارىء وهى فى أوج نقاءها وتفردها .

لقد استطاعت لغة مبروك الفنية أن تحقق لرؤيته تفردها وتميزها وخصوصيتها والشكوى من عجزها لا يعنى الا قصور وعيه عن الاحاطة بأسرار لغته الفنية وافتقاده خبرة التمرس على تشكيل خاماته وانقياده لجموح انفعال بالتجربة لم يجدما يقاومه من قدرة على الكبح .

جنيه بابا

محمد عبد الرحمن

من بين طيات الزرقة المتألقة . أخرجت السماء ثديها المتكور الدافئ للصبح الوليد فسرت عصارة الشمس الطازجة تبعث الحياة فى الكائنات والأشياء . افتتحت أبواب وأبواب فتدفق نهر النشاط اليومى فوارا يملأ شرايين المدينة وشمت الشوارع بألف البدل الزرقاء وراكبى الدراجات وطوابير الذاهبين للعمل واختلطت صيحات بائعى الصحف والمأكولات بأبواق السيارات وأغنيات الصباح ووسط أغصان الضفائر التى تنتهى بالشرائط الملونة . حمراء . بيضاء . خضراء . كانت (بطة) تتأبط حقيبتها الصغيرة وهى ذاهبة للمدرسة . كانت ممتلئة بالفرح فلم تك تشعر بالسمات الباردة المشاكية تداعب خصلات شعرها ولا يثقل الحقيبة ككل يوم .

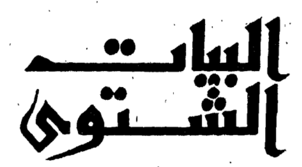
نظرت الى أعلى وهى تزرعينها لبرتقالة السماء فردت عليها بغمزة ضاحكة وسكبت مزيد من الدفء لأجلها . كان كل شىء له طعم السكر فى فمها الصغير . فراحت تنفخ رفقات من البخار الفضى الناعم وتستمتع بمرأى تكسر الضوء ألوانا عليه . وقفت على رصيف الشارع الكبير ومن فجوة متسعة وسط قطيع العربات طارت وحطت على الرصيف المقابل . تحسست أصابعها اللدنة المنديل المعقود فى جيب (المريلة) وأحست بخروشة الورقة المالية تحت القماش . لقد جاء (بابا) بالأمس . عاد من السفر البعيد وفى الصباح . أعطاها جنيه . جنيها كاملا جديدا بلون

الكاكاو . وقال لها اصرفيه . كله عن آخره ولما صاحت أمها قال : لاتعبىء بها . رقص الفرح بقلبهـــا . ستشترى كل شىء . وســـتذهب لمقصف المدرسة اليوم . هى لم تك تشترى منه أبدا . وعندما وصلت لشارع المدرسة كانت قد رتبت الأمر تماما . فى الأول سوف تشترى ساندوتشات المربى اللذيذة والقشدة . ثم فى الفسحة تشترى (البيبسى واللبان) لها ولمنى صاحبتها وكذلك سحر أما البنت هدى فلن تشترى لها . لأنها تضربها . وفى المرواح ستشترى نظارة ترى الشمس من ورائها خضراء وتشترى شريطة برتقالية للعروسة التى جاء بهـــا بابا معه . انها تحب بابا كثيرا أكثر من كل الدنيـــا . بابا لا يضرب أبدا . أبدا ولا يزجـــرها عندما تخطىء فى عمل الواجب وحتى عندما تتشاقى فينكسر شىء يحميها من ماما ويقول لم تكن تقصد . بابا هو الذى يفهم أكثر منهم كلهم . هو الذى يقول دعوها تلعب . ولا يطرد أصحابها أبدا . وحتى عندما تخفى نظارته يخاصمها ولكنه يتصالح على طول لما يجدها ويأتى بكل شىء . لكن . لم يأخذونه ؟ هؤلاء الرجال الذين يأتون بالليل . ويأخذون الكتب وأشرطة الأغانى ويقلبون كل شىء فى البيت انها تخاف من هؤلاء الرجال هى وأخواتها ولا تحبهم ابدا أبدا . لكن هل بابا يخاف منهم . هى عندما زارته فى السفر مع ماما ونينا كان يضحك لها ويداعبها لكن نينا كانت تبكى وفى كل مرة تبكى . لماذا لا يأتى بابا معهم كى تكف نينا عن البكاء . ولماذا يصيح (الضابط) فيقومون ويأخذ العساكر بابا ويذهبون به . هى لاتحب العساكر أبدا . هل بابا عبيط ؟ . يقول فيه عساكر حلوين ؟ يدافعـــون عنا أو العساكر هم الذين يأخذونه بعيدا . وكل مرة يقول لها لن أسافر ثانية . ويسافر فتبكى ماما ولا تعطى مصروف وتقول سأشترى بالنقود حاجات لبابا . وعند هذا الحد اضطرب رأسها . هل تصرف جنيه بابا واذا سافر لا يجد فلوس . غص الالم قلبها الصغير فتوقفت قبل أن تبلغ المقصف وتكورت يدها متصلبة على المنديل فى جيبها واســـتدارت عائدة للفنـــاء .

وعندما اصطف طابور الصباح ثم بدأ يتحرك باتجاه الفصول فكرت سوف أعيد الجنيه لبابا لن أصرف منه شىء . حتى لا يصبح بدون نقود عندما يجيئون ثانية .

عبد الرحمن
الأبنودى





قالو جدودنا للملك : انت الاله
انت شـــعاع الشمس .. واهب الحياة
ولك الصلاة

وبنو له بالاكتاف معابد مهيبة
نحتوا عليها الفنانين صورته
وهوه بيبارك رعيته . يستقبل المولود
رسموه وهوه فى حفلة التتويج
بيلعب الطقس اللى متوزع على الكهان
فى مركبه وهو بيصطاد الســمك

ويلمس الرغفان

ويقطف العنقود

وهو بيهب النور
للعـــالم المطمور
وهوه على عرشه بيتلقى الهدايا والنذور
واول ماصدق الملك انه اله
وحكم على انه اله
وظلم على انه اله
قتـــلوه
وعينوا ملك
وشوية .. قالو للملك : انت الاله
والفنانين
طلعوا على المعبد أبو البهو العظيم
وقاموا قشطوا عن الحيطان ومن السنين
حياة فرعون القديم
وهيأوا الحجر القديم
لرسم أمجاد جديد
وطمس أمجاد القديم
واول ما صدق الجديد انه اله
وحكم على انه اله
وظلم على انه اله
قتـــلوه

واختاروا ملك
ويعينوه طبعاً اله
ويقشطوا الرســم القديم
وينقشوا الاسم الجديد عليه
مصر ابتدت فى الكون عبادة الفرد
النقــش ع الجدران
وفكرة التاليه .

* * *

وفى البيات الشتوى باعها طويل
تقوللها امتى النهار
تقولك : اتأمل جلال الليل
لكنهــا
رغم البيات والمنطق المضحك
والبهدله فى العالم المهلك
حتبقى احلا وردة فى البستان
وحيصعد الانســان
من رقدة الديدان
والوضع المستحيل
امتى وفين وانهى جيل ..
لو كنت عارف كنت اقول
لو كنت عارف ..
كنت استغنى
عن الأحزان

* * *

يا مستمع استمع ويا قارى اقرا
جواب صغير باســم وطن الفقرا
العالم الفقريه
اللى تبان مولوده .. مطاطيه
للرب .. رب العائلة المصرية
جل شانه
وفين ماكان مكانه
فى الجنــة او فى جهنم الحمرا
وايه ماكان لابس
ماسك عصايته ف بدلة النازى

أو فى ملابس قد يسين بيضا
أو عارى
خزيه يخجل الكفره .
جواب اليه فى جنة النعيم
أو فى جهنم فى عذاب مقيم
سواء مع الرب العظيم
او فى المكان اللى استحقه
كل دجال لئيم
هناك فى اعلا مستقر
أو فى سـقر
حسب ما قدم للوطن من ذل
أو من خير عميم ..
جواب اليك ..
ياللى مازلت العله والطبيب
ياللى مازلت النكته والألم

يالى أنت ساكن زى حلم كئيب
عايس معشش فى الهزيمه والوخم
عايش يا ابن العتمه والسراديب
عمرى لا شفت الرب شكل الديب
عمرى ما شفت الرب يسرق فى الحرم
عمرى ما شـفت الرب
يلعب بدمع الشعب
ولا شفت رب يعاقب اللى انظلم
ويمجد اللى ظلم
ولا شفت عيلة رب تسرى فى النهار
الرب ما يتاجرش فى اللقم
وفى القيم
ولا من ايدين الطفل
يسرق الحليب
***

جواب لرب العائلة المصرية
اللى خلقتنا كلنا سواسية
لص الفراخ مع الفواعلية
الصادق الشريف مع المزيف اللطيف
نيون بوتيكات السلام .. وتجار القطاع العام
الدم فى بيروت وأكذوبة الســـلام
سينا اللى رجعت بالكمال وبالتمام
المفتى مع لص البنوك
ايوه البنوك اللى تركهالك ابوك
ليك والأخـــوك
واللى حموك .. وسلطنوك
وسقفوالك وسط ماحنا بنلعنوك
رب الجميع وكلنا أولاده
يرمى علينا تهمة الالحاد
مؤمن ما شفنا زى الحاده
وباجتهاده العبقرى .. وجهاده
وجهاد اولاده واخواته وزوجاته ، واحفاده
ضاعت بلادنا اللى ماكانتش فى يوم ..
بـــلاده .
وعشنا مع ذكرياته
وكرهنا تفاصيل حياته
شحيح فى حب الوطن
وغزير فى احقاده
كريم فى سب اللى ماتوا
وهم اسياده

* * *

على قدم الغيم مغيم والألم عاصر
اشكيك لرب العرش والاكوان يا عبد الناصر

انت الســـبب

انت الســـبب

انت الســـبب

عالجتنى فى الجلد وتركت العصب

انظر لاتمثالى انتصب

ولا طلعت الرايات من قلب اللهب
ولا عاد لى وطنى المغتصب
ولا اتفك زهران م الحبال
وانت الســـبب
وانت الســـبب
وانت الســـبب
عش اللصوص اتفلت
ايدى اللصوص جنت
ولتسقط الايدى التى بنت .
الرب راعى .. فى رعتيه
ينشر ضياه ورحمته
ورب عيلتنا العجيب صياد افاعى
يفتح ويقفل فى السكك حسب الدواعى
ولا افاعى الا معينه
فيه رب يرهن أمته ؟ .
يا كل شهيده وميته
فيه رب كل ما غزرت الموجه يغير كلمته
فيه رب .. صوته ياناس يخالف نيته
واتهد جسر الوطن
واتمدت الحراس ..
عام الرخاء ، عام الهناء ، عام البلاء
اللى مابعده بلاء
كأن أرض الوطن اكلت جدور الناس
عشر سنين شتا .. لا معنى للسنوات
لما نكون فى البيات

* * *

ويدخلوا الأعداء مسام الجلد
ويدخلوا فراش الوطن
ويمرغوا جباهنا فى اوحالنـــا
فى تواريخنا .. فى أحوالنا ..
الرب اوحى لهم بأقصر طريق
وبالبيات الشتوى أوحى لنا
ويدخلوا الأعداء بلا استئذان
وينصبوا الصلاة
ويرفعون الآدان
يغيروا طعم المكان

يتعلموا العامية والقرآن
واحنا اعداد قليلة
وشرزمة ضئيلة
تعرفش غير تحارب بالقلم وباللسان
بقينا دولة عظمى
حرامية زى اميركا
وقتلة زى اميركا . ونصنا جواسيس عندا امريكا
يارب احمى اميركا
لان رب عيلتنا ابن اميركا
عبد العبيد الترك
بنى قبلته فى نيويورك
ولا مات ..
ماماتتش وياه اميركا
وربنا بيشد غليونه
ويمص افيونه
آه يا احط اللصوص
شدوا علينا الكفن
آه يا اخس النفوس
بيعوا عمامة الوطن
كان الوطن مستقل
فى عز ما هــو محتل
صبح الوطن تابع
وانقسموا الأخين : ده شارى وده بايع
والجنة للمستغل
والاجر للأقوى وللأذكى
مش النــافع
لجــأ الوطن للسبات
وبات نفس البيــات
فلا المصــانع تدور
ولا الاراضى تغل
صبح الوطن
فى بق رب العــــائلة
كلمة غريبة فى رطانته تترطن
وهو سارح ع الخريطــة
ينشر العفن
ودبحتهم منى قصـــاد عينى

دبحتهم والدم ع الرصفان
الدم ما بينك وما بينى
حسيت يومهـــا لدونة الرغفان
معجونة بالدم الفلسطينى
معجونة بيسار الوطن .. لبنـــــان
* * *
ولا كنت اعرف صبرا من شاتيلا
ولا كنت اعرف صيدا من بيروت
بحر البقر .. ما كنا مش عارفينها
عرفنا امتى ؟ والعيـــال بتموت
وانت بتشمت والشماته حق
انت بتشمت والشماته دين
افكارك السودة بتتحقـــق
لكن ومن بكره حتهرب فين ؟
ولا كنت اعرف صبرا من شاتيلا
الا طالتنى طرطشات الـــدم
حسيت ببنتى فى شاتيلا قتيله
ومراتى نازف دمها م الفـــم
وصحاب ماعرفتهمش
شـــعرا ماسمعتهمش
اســـماء ماناديتهمش
وكبـــــار ..
ما قلتلهمش ابدا : يا عم
مرمى فى حفـــرة قتيل انا
اعبرنى لا تهتـــم
مرمى فى حفـــرة قتيل انا
فى محنة صحابى .. على السكة الطويلة
للكيف .. عبرا لـــكم .
آه يا فلسطين .. العذاب هوه مخاض الفجـــر
آه يا فلسطين يا الهه الصبر
الكلب جوه البرانده صاحى بيتاوب
وانتى ضاحية المجازر فيكى تتناوب
الزحافات بتزحف الرجاله
والحفارات بتلحد الأمهـــات
ابنك مشى والحرب شـــفالة
من المـــدن نزلت على المخيمات
وانت واخداك السفن غريب

فلا علم ولا وطن ولا اهل
اما الجــراح فدى مسيرها تطيب
موت الســـلاح هوه اللى ماهواش ســـهل
وانت اترميت صـــحرا
انت اترميت جبـــل
انت اترميت حـــدود
وبتحرسك جنـــود
وبتحاصرك عرب .. امر من اليهود
* * *
ولا كنت اعرف صبرا من شاتيلا
الا فى اخبـــار الأسى العـــادى
الا فى اخبار الأسى اللى مكفنه بلادى
م الشمس للوادى .
وانت بتشمت يارب العـــائلة المصرية
انت بتشمت فى العـــدو العربى
ويقـــولوا مات
مين اللى مات
امال انا مالى سامع صوتك الكئيب
بيفح زى الدبيب
امال انا مالى شايفك صاحى زى الديب
بنابك الرهيب
وانفك المريب
اولى فين ما ولى بتواجهنى سحنتك
كانى مولـــود وشى ناحيتك
وشى فى جزمتـــك
يا قاهر الضــــياء
يا عابد الريـــاء
يا سارق الرغيف والبهجـــة والكساء
يا بطـــل الحـــروب
وبطل الســـلام
وبطل النفـــاق
يا مسلم الوطن الشـــهيد
مقتول على بوابة الأعـــداء
برغبتك فى الادعاء
برغبتك فى الادعاء
ضيقت ارض الله علـــى
اتمنى يا ربى اذا امـــوت

ماشوفش رب عيلتى .. فى السماء
يقابلنى وشك فين ما حل
وفين .. ما أولى تهل
فى الشمس أو فى الضل
حاوى وقف يلعب علانية
تصحى على نيه .. وتبات على نيه
موجود فى كل الوجود
يا رب العائلة المصرية
واما صوتك
اهو ده اللى شككنى قوى فى موتك
لسه بيرمح فى البلد
حيث ما توجدت بيتوجد
ولسه سامعه بيعوى فى الاركان
وبيضحكوا السخفا وبيزقططوا
كل الوجوه ام اللغاليد السمان
اللى بيزكموا المكان
الضحكة قاعدة ترن لسه من زمان
وصوتك الكداب ابو الأشكال وابو الألوان
داخل من الشبابيك
نافد من الجدران
بازز من الراديو
ونازز من الجرنال
الفرزة منصوبة وتجار الحشيش
بيهتفولك : يعيش
وصفيك ابن النعل أبو قالب .. ونبوية الفواحشية
والواد زفت الطين ..
وبحبح المسكين
والمطربة اللى بالعة ضفدعتين
وسارقة منطقتين
وعمارة تيجى ميت دور وطقطوتين
اهو اللى مات مات .. واللى غار اهو غار
لكن ياربى حسهم للدنيا ..
وبأحس بيهم من ورا الأخبار
دول مندوبين الوطن
فى حالتك
وفى الحالتين
ملحدين الوطن ولما مين العيش
لسه كلابك فينا مفلوته

ما مخليين فى جراب الشـــعب فتفوتة
الفرزة منصوبة وأساتذة التبكيش
والمخبرين فى القـــاعة .. والشاويش
بيهتفولك : يعيش
وانت عايش زى ما انت
يا صفوة اللئـــــام
يمر عـــام وييجى تانى عـــام
وانت بتحكمنا رغم تغير الحــــكام
ولسه ماقدمتش نكتة الســـــلام
وبتبتسم مخصـــوص
لأشـــطر اللصـــوص
اللى دفع من غير ما حد يقولله كـــام
لسه ف مكانك مستقر ســـعيد
صوتك بيوصل ودنى فى المواعيـــد
من الوجـــوه الصـــفرا خلف المكاتب
من اهل اعلى المراتب
وارفـــع المناصـــب
اهل العـــلوم الجامدة والمعـــارف
اهل البنـــوك العـــالية والمصارف
وبياعين الخمور وبيـــاعين المصاحف
ويقـــــولوا مات
ابدا مـــامتش يارب العائلة المصرية
دى ترهـــات
انت فى كل القاعات عايش وكل الصالات
انت ف صـــلاة الجـــوامع
وانت فى خمـــر البـــــارات
فى دينارات العـــــامل المهـــاجر
وفى نقوط الرقاصات
فى حبر سن القـــلم
كتـــابك اللئـــــام
اللى يحولوا الوطن لحبـــة كـــلام
ويزنوا بالحـــروب وبالســـــلام
بطرحة الولية .. وضحكة الفـــلام
يا ايهـــا الرب العجيب
مش راح نسيب الا اذا انت تسيب
انت واهلك والنسيب بعد النسيب
ومصـــر لســـه بيك مبلية
الســـجن بتسميه حريه .. والفقر بتسميه رفاهية

والجوع بقى له خطة خمسية
وشعبنا بعد التاريخ والمكانة
ماناهضش حتى يبلع الاهانة
بعد الاهانة
أفكارك السودة محاوطانا .. قدامنا .. وورانا
لسه الصبى بينضف الدكانة
ويزوق الدكانة
علشان تواصل بيعك الأمانة

* * *

تنبهوا للأمر يا أولى البشر
فرعون قام ع الأرض .. دمه انتشر
فى الريح وشوك الورد
وتحت شمس الصيف وفى ليالى البرد
فرعون قام ع الأرض .. فى الوطن خطر
فرعون قايم يستوى فى طيقه
فرعون منصوب فى الأفق
زى القضاء والقدر .
وتقولوا مات ؟
الرب صاحب أغرب الأديان
ما ماتش يا اخوان
وصدقونى مش باين له موت
الكدب نفس الكدب
والصوت هوه الصوت
عملنا ايه احنا عشان يموت
جينا وطننا من صحارى التيه
هزمنا بوطننا زحام مغتصبيه
غرسنا رجلينا فى طين ارض البلاد وقلنا لأ
وقدرنا نقلق راحة الباطل
ونفضى قلب الأمة م اللى فيه ؟
ولا ضحكنا بفرحة الأرغن
واخدنا فى الضحكة سنة واتنين
لحد م الفرعون يتفرعن ؟
ورب واحد ليه ؟ ما يبقوا اتنين
ثلاثة ، خمسة
ونقشط الجدران م الحاكم اللئيم
وننقش الجدران للحاكم الحكيم
ولما تمشى المسألة
لازم ندين بالفضل والعرفان
لجدنا القديم

أدب الالتزام

Literature Engagee

بقلم : ماكس اديريث

ترجمة وتقديم : د. عبد الحميد ابراهيم شيحة

* تكملة ما نشر فى العدد السابق

(٢)

يقوم الدفاع عن الالتزام على افتراضين :

الأول : ان اهتمام المرء بعصره هو مصدر كبير لالهام الفن .

الثانى : أن حرية الكاتب الخلاقة لا تنفصل عن احساسه بالمسئولية الاجتماعية .

فيما يتعلق بالنقطة الأولى تطلعنا نماذج الماضى على حقيقة هامة وهى ان القيمة الباقية للأعمال الأدبية الخالدة تنبع من تناولها لأحداث تنتمى الى العصر الذى الفت فيه ، وانه بقدر مشاركة الفنان فى أحداث عصره يكون عمق تفهمه للجوانب الانسانية الخالدة ، ويكون تأثيره — من ثم — باقيا وعالميا . وهذا يوضح الرأى الشائع عند **بيجى وأراجون وسارتر** الذى يمكن تلخيصه على النحو التالى : الموضوعات الخالدة تعبر عن نفسها من خلال ظروف معينة ومحددة . فكما يقول **أراجون** : «**الشعر العظيم خالد لأنه مرتبط بزمن معين**» (٢١) ، ويسحب **سارتر** هذا الرأى على كل الأدب ، مناديا بأن الخلود هو ثواب الذين يتخذون مواقف فى غرابة عصرنا (٢٢) ، ويضع **بيجى** المسألة كلها فى كلمات قليلة موجزة :

« والخلود ذاته مرده الى الدنيا الزائلة » (٢٣)

واذا تركنا جانبا المفهوم الدينى لفكرة الخلود ، فان ما يسميه الناس ، بوصفهم مخلوقات فانية ، خلودا هو ما يبقى رغم تقلب الأزمنة والأحوال . ولكن أدب الالتزام يرى أن صفة الخلود تتطلب — الى جانب عبقرية الفنان — اشتراكه فى الحياة المحدودة لعصر زائل . فعلى الرغم من كون الحب والكراهية والغضب ... الخ صفات مجردة لكل عصر ، نجد أنها تؤثر فينا فحسب حين تتجسد فى مخلوقات من لحم ودم ، فى رجال ونساء ينتمون الى عصر انسانى حقيقى ، ويدبون على رقعة حقيقية من الكوكب الأرضى . وعلى سبيل المثال كان روميو وجولييت عاشقين يمثلان عصرهما قبل أن يكونا رمزاً للعشاق فى كل زمان كما هم عليه الآن ، وفى مسرحية **شكسبير** نجد أنه لا تقف فى سبيل حبهما عقبات غائمة « خالدة » بل قيم اجتماعية معاصرة لهما لا تعنينا

---

(21) Chronique du bel conto (Geneva, 1947) p. 25.
(22) Situations II, p. 15.
(23) OEuvres poetiques completes (Paris, 1948) p. 813

فى شىء الآن ، ومع ذلك فمن خـلال صراعهما مع تلك التقاليد الباليـة استطاع روميو وجولييت أن يعبرا عن هذه العواطف الانسانية الأولى التى يعرف بها الرجال والنساء فى كل حين أنفسهم وأهليهم . ونجد مثالا آخر فى الشـعر الوطنى الذى كتب فى فرنسا اثنـاء سنوات الاحتـلال الألمانى (٢٤) . وليس هناك من شك فى أن الأجيـال القادمة سوف تنسى الأحداث المحدودة التى أججت ثورة شعراء المقـاومة فى فرنسا ، ولكن مادامت هناك مآس قومية فان ثورة هؤلاء الشعراء سوف تحتفظ بصفتها الخالدة فى الهام تلك الأجيال التى تخوض معركة لا تنتهى ضـد الظلم . ويلاحظ **اراجون** أن ذلك كان قدر **فيكتور هوجو وشارل بيجى** اللـذين تبوأت كتاباتهما الوطنية منزلة مرموقة فى عام ١٩٤٠ على الرغم من أنها كانت نتيجة لنكسات وظروف مختلفة .

غير أن جـوهر المسألة ، فيمـا يتعلق بأدب الالتزام ، يكمن فى العلاقة بين الحرية الخلاقة (أو حرية الابداع) والمسئولية الاجتماعية، أو بتعبير أرحب : يرى أدب الالتزام أن حق الكاتب هو أن يجد حرية لدى المجتمع ، وحق المجتمع ايضا هـو أن يجد لدى الكاتب احساسـا بالمسئولية الاجتماعية والاعتراف بهـذا المطلب المزدوج وبهـذه العلاقة الجدلية هو من صميم الالتزام . ومن المهم ان نؤكد على الجانب الاجتماعى فى المسئولية لدى أدب الالتزام الفرنسى ، لان **جون ماندر** فى كتابه عن كتاب أدب الالتزام الانجليز ــ بعد أن يقول لنا بحق « ان الالتزام يضرب بجذوره فى المسـئولية » ــ يرى أن المسئولية ليست الا « مفهـوما أخلاقيا » . وهـذا الرأى اما أنه فضفاض جدا أو ضيق جـدا : انه فضفاض لأنه ليس هناك عمل فنى لا ينطوى على بعض القيم الأخلاقية التى من خلالها يستطيع المرء ــ كما يقول ماندر ــ أن يحدد « نوعية » التزام مبدعة . وأظن أن الحديث عن « الالتزام » بهذا الشكل الواسع مضلل ، ويستحسن أن يطلق عليه « التورط » ، وهى نقطة سوف أعود اليها فيما بعد حين أناقش مفهوم سـارتر للالتزام ، ولكن « التورط » ليس وسيلة أدبية على الاطلاق ، بل هو حقيقة لا يستطيع أى كاتب أو انسان الفكاك منها . ومن ناحية أخرى يعتبر رأى ماندر ضيقا جدا لأنه يقصر مفهوم الالتزام على الاخلاص « لفكرة » ، على حين يصر كتاب أدب الالتزام الفرنسيون على طبيعة الالتزام المتمردة والعملية فى كتاباتهم . وبيجى خير مثال على ذلك ، حيث لم يكن راضيا عن المبادىء

---

(٢٤) يمكن أن يراجع القارىء جانبا كبيرا من اسهام اراجون فى كتاب :

Aragon, Poet of Resurgent France by Hanna Josephson and Malcolm Cowely (Pilot Press, 1946).

العامة للاشتراكيين أو المسيحيين ، وظلت أعمـــاله تناقش دون انقطاع احداث العصر كما يراها اشـــتراكى ومسيحى ، وخاصة فى احـــداث دريفوس ، حتى وصفه أحد النقـــاد بأنه « صحفى يشك فى الأحـــداث الجارية » (٢٥) . ونجد هذه الطبيعة المتمردة فى معظم أعمال ســـارتر أيضا . وأحيانا يتدخل المؤلف مباشرة فى موضوعات الساعة التى ماتزال محل جدل ، وأحيانا أخرى يثير موضوعات أخلاقية أساسية على ضوء مشاكل العصر . ومن ثم يصف أراجوان أعماله بأنها أنشوة باقية تعيننا على الاحتفاظ بايماننا فى السعادة الانسانية :

ساغنى ساغنى ساغنى .

حتى يصير الشبح انسانا

كما يبارك يوم الأحد بقية الأسبوع

وكما يضفى الأمل حلاوة على الحقيقة (٢٦) .

يشكل كل هذا أكثر من « مفهوم أخلاقى » غائم ، لأنه يتضمن وجهة نظر اجتماعية محددة وواضحة ، ليست بالضرورة هى وجهة النظر الصائبة ، ولكنها على كل حال جزء لاستجزأ من الالتزام بدونها عبثا . وينبغى أن نؤكد على أن المسئولية الاجتماعية هنـــا ليست مرادفا للدفاع عن نظام اجتماعى معين حتى لوكانت المرء على وفاق معه ، لأن ذلك سيفتح الباب لنوع من الأدب الغث الموحى به الذى يهلك من غير اقناع للنظام ، كالرواية التهذيبية ، التى مضت غير مأسوف عليها ، فى العصر الفيكتورى بانجلترا والجمهورية الثالثة بفرنسا أو فى عصر ستالين بروسيا . ولابد أيضا أن يكون الاحساس بالمسئولية الاجتماعية ، كما يرى أدب الالتزام ، احساسا نقديا ، لأن هدف الالتزام ليس اعتناق الأوهام بل تحطيمها ، ولأن فضح القيم الزائفة يعد خاصية هامة من خصائصه . وفى هذا المقام يتجلى لنا منهج أراجون فى تحويل المسارات الثقافية للحركة الشيوعية ، ومما يحسب له انه لم ينظر موت ستالين كى يؤيد المحاولات الصـــادقة ، على قلتها ، لاعادة بعض النقد البناء الى الفن السوفيتى بدل أن يقتصر على الشـــكل النمطى الذى يمدح النظام . ولقد مضى خطوة أبعد حين وقف صراحة بجانب الاتجاهات المتمردة فى الأدب السوفيتى ، ففى حديث ألقاه عام ١٩٥٩ فى مجموعة من الشباب الشيوعى ذكر سامعيه بأنه « **ليس هناك نور بدون ظلال** » وان كتابا لا يحتوى على صراع يسوى فى النهاية لمصلحة النظام « لا يستحق أن يفتح » ، ثم مضى قائلا :

---

(25) Maurice David : Initiation a Charles Peguy (Paris, 1946) pp.
(26) Les Poetes, p. 161.

« ان كنتم تتوقعون أن تزودوا بالصور الجميلة المطمئنة التى لا تثير فى عقولكم أسئلة ، والتى كتب عليكم أن توافقوا عليها سلفا ، فلا تتوقعوا فى بضع مئات الصفحات ينتمى الى عالم آخر يعرف شيوعا باليوتوبيا ، وليس هناك ما هو أخطر من اليوتوبيا . انها تهدهدنا للنوم وحين يوقظنا الواقع نصيح كالسائرين نياما على قمم السطوح حيث نجد أنفسنا نهوى فجأة الى الأرض »(٢٧)

واخيرا أمن الحق أن يرفض الفنان « التسوية أو الحل الوسط » ، ويرفض التعامل مع الأوساط غير الأدبية اذا كان يريد أن يحافظ على نزاهته ؟ ظهرت وجهة النظر هذه أول ما ظهرت فى مجتمع متفتح مزقته الصراعات الطبقية ، وشاعت بيننا منذ النصف الثانى من القرن الماضى ، ولكنها تحتوى فى داخلها على أمرين متناقضين : فعلى حين تعبر عن رفض قاطع للعالم كما هو ، واعراض مخلص عن أن يصبح الفنان شريكا للزمرة الحاكمة الكاذبة ، نجد أنها — فى أحسن الأحوال — تمثل استنكارا فرديا لا تأثير له . أن الالتزام الذى يؤكد على العلاقة الوثيقة بين الأدب والجمهور الذى من أجله أنشيء ، يساعدنا على التغلب على التناقض السابق : فالكاتب الملتزم يعلم أنه ، فى المجتمع الحديث ، لابد أن ينحاز حتما الى احدى القوى الاجتماعية **ضد** الظلم . انه يرفض أن يستلم للنظام ، ولكن تمردة جزء من حركة أوسع ، حيث يصير الأدب بالنسبة له — كما يقول سارتر — « مهنة نضال مكتملة » (٢٨) .

* مفهوم سارتر للالتزام

اننا فى انجلترا ، كما يدعى ماندر ، « قد تبينا مصطلح سارتر ، وتجاهلنا أساسه النظرى تجاهلا كبيرا » . ولست متأكدا تماما من أننى أوافق ماندر حين يضيف قائلا « ربما تبدى لنا الأيام أن تجاهلنا كان خيرا خافيا على مداركنا » (٢٩) . وبالرغم من أن نظريات سارتر محل

---

(٢٧) J'abats mon jeu, p. 136 **، وانظر أيضا رفضه القوى لليوتوبيا فى نهاية كتاب** History of USSR **وخاصة الفقرة التى يعلن فيها أن اليوتوبيا« ضارة جدا بسبب الاحتمالات الواهمة التى تضمرها ، ولانها فى كل خطوة ترفع صورة مزيفة على عكس الواقع ، وتؤدى الى التخاذل من خلال فقدانها الموازنة بين الامل والعمل ، ويمكن القول ان اليوتوبيا مفرق رهيب للاضراب ، ووسيلة اغراء أشد رهبة للطبقة العاملة » (ط ١٩٣٦) ص ٦٤٧ .**

(28) Situations II, p. 185.

(29) The Writer and Commitment, p. 11

جدل غالبا ، وأن « الأساس النظرى » ليس ثابتا كما توحى بذلك عبارة ماندر — لأن سارتر كان كثير التنقيح له على مر الأيام وبصورة درامية أحيانا — بالرغم من ذلك كله ، أجد نفسى غير راض عما سماه ماندر « التدجيل الأنجلوساكسونى »(*) . وأحد أهداف المقالة الحالية أن تبين أن الالتزام ليس رد فعل عشوائيا أو غريزيا ، ولكنه وسيلة نقادة وصالحة للابداع الفنى ، وأننا نستطيع أن نستفيد كثيرا من التجربة الفنسية سواء منها النظريات الأدبية بكل ما فيها أو الأعمال التى تقف شاهدا عليها .

يعتقد سارتر أن الالتزام كامن فى الكتابة حين يقول : أن تكتب يعنى أن تتحدث وأن تتحدث يعنى أن تكشف عن جانب من العالم بهدف تغييره ، الادب اذن هو نتيجة لموقف من العالم ، سواء كان هذا الموقف عن وعى أو عن غير وعى . والكاتب الملتزم يختلف عن الآخرين ليس لأنه « متورط » فى العالم ، بل لأنه على وعى به ، لأنه « ... يجتهد فى أن يتحقق لديه وعى أكثر ما يكون جلاء وأبلغ ما يكون كمالا من كونه (متورطا) » (*) ، أى عندما ينقل التزامه من المستوى التلقائى المباشر الى مستوى الوعى » . (٣٠)

ونقطة الضعف الرئيسية فى هذا التعريف الرائع هى أنه لا يفرق بوضوح كاف بين « **التورط** » (الذى لا يستطيع الكاتب تجنبه) ، و « **الالتزام** » الحق (الذى هو اعتراف واع بالتورط) . ويصبح هذا التعريف أكثر أهمية حيث يعيننا على تفسير الحملة الغربية المتحمسة التى شنها سارتر والآخرون من أجل الالتزام . فاذا كان الالتزام شائعا وحتميا فلم اضاعة الجهد واراقة المداد من أجل الدعوة اليه ؟ والجواب

(*) يعنى الكاتب هنا بالتدجيل الانجلوساكسونى التجريب الشخصى دون الاعتماد على نظريات علمية صحيحة ، وهجوم ماندر هنا يعنى أن سارتر ومن تابعه من الفرنسيين والانجليز قد بنوا معرفتهم بالالتزام على ممارساتهم وخبراتهم الخاصة ، وليس على أسس وقواعد ثابتة كما تفعل العلوم التطبيقية . (المترجم)

(*) يحاول المؤلف جاهدا أن يفرق بين « التورط "Involvement" » و « الالتزام "Commitment" » فالتورط هو مشاركة جبرية لا ارادة لنا فيها ، ويضرب لها سارتر مثالا بعبارة بسكال المشهورة « نحن مبحرون » أى ليس لنا من خيار فى السفر بالبحر ، اذ هو أمر لازم وحتمى ، وكل الذى نملكه هو اختيار السفينة . وبهذا المعنى — كما يقول سارتر — يفقد الالتزام كل قيمته ويهبط دفعة واحدة الى أشد الامور ابتذالا ، الى علاقة الامير بالعبد . أما الالتزام الحق الذى يعنيه سارتر فسوف يتضح لنا من الفقرة التالية .

انظر ما الادب ؟ ص ٩٢ — ٩٤ (المترجم)

(30) Situations, II, p. 124.

على هذا التناقض البادى فى تعريف سارتر وفى حملته الحارة له هو : ان التورط ، وليس الالتزام ، هو الأمـــر الحتمى ، وأكثر من ذلك ان الكتاب ليسوا على وعى بهذا بصورة أتوماتكية (ومن ثم كانت الحاجة الى تذكير الكتاب به) . ويلقى ســـاتر باللوم على أمثال هؤلاء الكتاب ويذكر « كسلهم العقلى » ورفضهم مواجهة الحقائق .. الخ . وربمـــا كان هذا صحيحا ،ولكن الحقيقة أن الخلط فى هذا الموضوع ذو أصول تاريخية محددة ، انه جانب من الهجوم الشامل على الطبيعة النقـــدية للأدب ، هذا الهجوم الذى بدأ فى القرن التاسع عشر وانطلق من فكرة فكرة خاطئة ، بغض النظر عن محاولات التعبير عنها بصور مختلفة وعن اخلاص الكثير من معتنقيها ، وهذه الفكرة هى « الفن شىء مختلف أشد الاختلاف » . وهؤلاء الذين يخشون مغبة التصوير الصادق للواقع لن يرضيهم شىء اللهم الا أن تذيـــع فكرتهم عن أن الفن يتحـــرك فى عالم خاص به .

وقيمة التعريف الملتزم كامنة فى رفضه لهذا التفسير الســـطحى الهروبى وفى تذكير الكتاب بأنهم لا يستطيعون الفكاك من الانتماء الى عالم الانسان . وعلى هذا يحمل الالتزام فى طواياه من الوسائل ما هو كفيل باظهار زيف تلك الكذبة المنافقة واجلاء الحقيقة التى طمستها قوى اجتماعية مغينة عمدا . وتكون النتيجة العملية لهذا النوع من الالتزام ان الكاتب ينظر الى نشاطه بوصفه **مواطنا** ، كما **ينظر** اليه على أنه جزء من عمله **كاتبا** ، ومن ثم يكون فى موقع أفضل لتوجيه تأثير عمـــله بدلا من تركه نهبا للمصادفات (ولا يعنى هذا بالضرورة أنه سينجح فى كل الأحوال ، لأن هذا يتوقف على درجة التزامه ونوعيته) ، وعندئذ فقط تكون «عملية» الكتابة عملية واضحة .

ولا تأتى أصالة مفهوم سارتر للالتزام من كونه يقدم تعريفا جديدا للأدب ، بقدر ما تأتى من زعمه بأنه **الشكل الوحيد لأدب خال من خداع** النفس . انه تحد هائل ومؤثر ، حيث يصبح بالنسبة للكاتب طريقا جديدة تجاه مسئليته وتجاه موضوع الحرية . ويعتقد سارتر أن الكاتب الملتزم يواجه صراحة المشكلتين الأساسيتين الكامنتين فى الخلق الأدبى، وهما على التحديد : **لماذا** يكتب ؟ **ولمن** يكتب ؟ وهما عنـــوانا فصلين فى كتابه « ما الأدب ؟ » . وفضلا عن ذلك، فان الكاتب الملتزم عند سارتر ليس له من موضوع سوى **الحرية** ، مادام يتوجه بالحديث الى رجال أحرار . وليست الحرية هنا بمعناها العام (حيث تكون شعورا مجردا خاليا من أى مضمون) ، ولكنها الحرية المحددة التى يحاول الانسان اكتسابها والحفاظ عليها فى كل مرحلة من مراحل تطوره التاريخى . ولكى

يوضح سارتر ما يرمى اليه بضرب مثالا ربما كان صالحا الآن اكثر منه فى الوقت الذى كتب فيه سارتر هذا الكلام حيث يقول : ليس بالامكان كتابة كتاب جديد لتبرير فقدان الحرية ، ومن ثم فانه من المحال أن توجد رواية جيدة عن اليهود أو الزنوج . ولقد انتقدت أيريس مردوك (*) سارتر على هذه المقولة معتقدة أن محاسه قد دفعه الى الافراط حين أشار الى أن الكاتب « التقدمى » وحده هو القادر على انتاج أدب جيد . وصحيح أن سارتر كان غالبا ما ينزع الى المغالاة فى الدفاع عن قضية يعتنقها ، وانه كان فى فترة ما من أنصار ما تنسبه اليه أيريس مردوك ؛ ولكن لاداعى لأن نقع فى نفس الخطأ من أجل أن نثبت أن رواية تجهر بمعاداة السامية أو الزنوج لا يمكن أن تكون عملا فنيا عظيما . ومهما تكن القيمة النظرية للتحليل السارترى فان تحديه العملى للكتاب الذى جاء فى صرخته : « أرونى رواية واحدة جيدة كتبت ضد اليهود .. الخ » لم يرد عليه أحد بنجاح .

واكثر من هذا يكون الكاتب رجعيا قحا غير أن عمله الفنى سوف يعكس بالتأكيد زيفا يشى بآرائه الخاصة المتحيزة : فالروائى الذى يصور اليهود أو الزنوج على انهم اشرار لابد أن يفشل **على المستوى الجمالى** ، لأن شخصياته ستكون رسما كاريكاتوريا فجا يستحيل تصديقها ، فان صورهم على أنهم أناس لهم حسناتهم وسوءآتهم فانه يقوض بالضرورة دعائم المشكلة العنصرية التى تنهض على اعتقاد كاذب بأن الأجناس « الأقل شأنا » لا تملك أية حسنات .

ومهما يكن من شىء فان نقد أيريس مدوك يساعدنا على أن نتذكر أن هناك طريقين لتفسير أدب الالتزام : طريقا ضيقة تنفى عن الفن أية قيمة حقيقية الا اذا حمل فى جعبته أفكارا « جيدة » ، وطريقا واسعة تؤكد على أن الفن بطبيعته له تأثيره الايجابى فى حملنا على التفكير والنظر الى الواقع من زاوية مختلفة ، وأن الفن الملتزم له ميزته الكبرى وهى أنه يحقق وظيفة **الفن كله** بطريقة واعية . والحق أن سارتر نفسه بدأ حياته الأدبية باعتناق التفسير الضيق ، ولكن نظرته وآراءه فى المراحل الأخيرة

(*) Iirs Murdoch **روائية وفيلسوفة بريطانية ولدت عام ١٩١٩ ، وتتضمن أعمالها الروائية : الجرس (١٩٥٨) ، الرأس المقطوعة (١٩٦١) ، الاحمر والاخضر (١٩٦٥) ، هنرى وكاتو (١٩٧٦) ... الخ . (المترجم)**

من حياته أصابها تحول ملحوظ نرحب به (٣١) . **فلم يعد الالتزام ينظر اليه على أنه أمر مطلق ينبغى على كل الكتاب الامتثال له واعتناقه ، ولكن على أنه صفة تضفى على الأدب وعيا ووضوحا .**

* رحلة سارتر من « ما الأدب ؟ » الى « كلمات » :

لن تكون محاولتنا فهم الأدب الملتزم أو أدب الالتزام كاملة الا اذا تعرضنا لكتاب جان بول سارتر « ما الأدب ؟ » . وعلى الرغم من جوانب تصور الكتاب والأحكام المتعسفة التى قد نختلف مع مؤلفه فيها ، فان مقالة سارتر تعد بحق انجيل الالتزام فى الأدب الفرنسى ، كما أنها تعد أيضا المحاولة الجادة الأولى لتعريف الالتزام . ومصطلح الالتزام ليس مصطلحا سارتريا فى المقام الأول ، بيد أن سارتر طوره وأثراه بكتاباته الابداعية والنقدية بحيث أضفى عليه الحياة والطبيعة العملية النافعة .

ويمكن أن نقسم كتاب « ما الأدب ؟ » الى قسمين : قسم نظرى، وقسم تاريخى . والقسم النظرى أكثر متعة واثارة من القسم التاريخى، حيث تنصب مناقشة سارتر النقدية على تعريف الكتابة بأنها نشاط اجتماعى لأنها تنبع من ارادة الكاتب الاتصال بالناس ، ومن محاولته تغيير العالم. ومن العسير أن نختلف مع سارتر فى الجزء الأول من مقولته هذه من أن الأديب يسعى للاتصال بالناس ، لأنها بهديهة لاخلاف عليها ، فسارتر غالبا ما كان يقيم مناقشته على مثل هذه البديهيات الواضحة بهدف استخلاص النتائج المنطقية والعملية الكامنة فيها . انه يجبرنا على الرجوع للمسلمات أولا حتى ننظر فيها باستمرار ونعيد تقويم ما بها من حقائق نسلم بها ابتداء . وهنا تكمن براعة سارتر .

وخلاصة ما يرمى اليه سارتر فى هذه المقولة أن اللغة هى وسيلة اتصال بالطبع ، مما يقودنا الى التساؤل عن المضمون (ماذا تريد أن تقول ؟) وعن المسئولية ، وكلا الأمرين عماد الادب الالتزام . يقول سارتر :

---

(٣١) كما تعودنا مع سارتر ، لا ينبغى للمرء أن يتحدث عن تغير فى أفكاره ، بل عن تفاوت جذرى فى التاكيد عليها عبر رحلته الادبية . وعلى سبيل المثال فان نظرته الواسعة التى اعترت تفكيره فى المراحل الاخيرة من حياته ، كانت لها مؤشراتها فى كتابه « ما الادب ؟» وخاصة فى مقولاته التى تبرهن على أن وصف أى جزء من السلوك الانسانى تزيد من تفهمنا له ، ومن ثم فان لهـا « تاثيرا مطهرا » .

انظر :- Situations II, pp. 143, 185.

« غاية اللغة أن توصـــل ... أن تذيع على الآخرين النتائج التى وصل اليها المـــرء ... فحين أتكلم أكشف عن الموقف .. أكشف عنـــه لنفسى وللآخرين من اجل تغييره »(٣٢) .

وليس يكفى — لسوء الحظ — أن نقف عند هذه النقطة حتى نتبين طبيعة الكتابة . فهل الأدب حقيقة يهتم بتوصيل « النتائج » كمـــا يرى سارتر ؟ أم أن على المرء أن ينظر اليه على انه دعوة حارة من الكاتب ، على انه دفاع عن قيم معينة ؟ يقول سارتر بعد ذلك :

« ان العمل الفنى غاية فى ذاته ... هو قيمة لانه دعوة حارة »(٣٣)

قد يبدو بين المقولتين السابقتين بعض التعارض والغموض مما دفع سارتر الى أن يثبث ، بتحيز واضح ، أن النثر وحده يمكن أن يكون ملتزما، وأن كل الفنون الأخرى بما فيها الشعر غـــير صالحة لأداء أية وظيفـــة ثورية ، لأنها تتعامل مع الواقع من خلال طرق غامضة وملتوية ، بدل أن تخوض فيه مباشرة عن طريق الكلمات (اللغة) . ونستنتج من ذلك أن الفرق بين الشاعر والناثر فى رأى سارتر هو : أن الشاعر حين يستخدم اللغة فانه يستخدمها بوصفها غاية فى ذاتهـــا مثلما يفعل الموسيقى مـــع الأصوات ، والرسام مع الالوان والظلال ، أما الناثر فانه يستخدم اللغة بوصفها مجرد « علامات » تساعد على تحديد الأشياء حولنا حتى نستطيع التعامل معها بسهولة . ان النثر وحده هو الذى يدفع الى الفعـــل لأنه قادر على تفسير النشاط الانسانى وفهمه ، انه يجلو أمـــور الحياة التى على الانسان المعاصر أن يواجهها وقد ازداد اصراره على الفعل . وقد طامن سارتر من غلواء آرائه فى مقالات لاحقة ، فوصف فن الرسم بأنه شكل من أشكال النشاط الانسانى ، وكان هذا تقدما ملحوظا عما سطره فى كتابه «ما الأدب ؟ » .

أما فيمـــا يتعلق بغرض الكتابة وتعريفهـــا بأنها محاولة « لتغيير العالم » فربما كان من الأفضل أن يستفيد من تعريف أكثر تحديدا (٣٤) . ألم يكن من الأجدى أن يتحدث سارتر عن تأثير الأدب بدلا من الحـــديث عن غايته ، وأن يقول ان التأثير الحقيقى للفن العظيم هو أن يدفعنا الى

---

(32) Situations II, pp. 72—3.

(33) Situations II, p. 98.

(٣٤) تعبير « لتغيير العـــالم » الذى غالبا ما يستخدمه سارتر هو صدى لقولة ماركس الشهيرة « ان الفلاسفة قد فسروا العـــالم حتى الآن بطرق شتى ، ومع ذلك فالمطلوب هـــو تغييره » ويعنى سارتر عادة « بالتغيير » ثورة سياسية واجتماعية بكل ما يعنى ماركس ، وأحيانا يعنى به اصلاحا جزئيا بسيطا .

اعادة تشكيل حياتنا (٣٥) ؟ ان بامكاننا أن نثبت صحة مثل هذا الافتراض عن طريق الدليل الاستقرائى والدليل الاستدلالى .

فاذا استقرانا التاريخ وجدنا نماذج صالحة على ما نقول . وسارتر نفسه يذكر لنا كتاب عصر التنوير الذين كان تأثيرهم علـى زمانهم من الوضوح والحسم بحيث لايدع مجالا للشك فى صـحـة ما نذهب اليه ، ولكن آراء سارتر سرعان ما يعتريها التسرع والتعميم فى حكمه على أسلافه من العصور الأخرى ، بدلا من التقويم الموضـوعى لدورهم الحقيقى فى تصوير عصرهم ونقده . ان حكمه عـلى القرن السابع عشر فى فرنسا ــ بصفة خاصة ــ قد بنى على فكرة تقليدية مسبقة بأنه كان عصر نظام واستقرار ، وهذا تصور لا يقبله أحـد اليوم ، وكذلك اتهـامه الأدب الفرنسى فى القرن التاسع عشر بأنه كان « أدب خيانة » (باستثناء أدب فيكتور هوجو) ، وهذا اتهام لا يأخذه أحد مأخذ الجد الآن . لقد بنى حكمه فى كلا الأمرين على معرفة تاريخية غير صالحة وغير كافية (وهو خطأ لا يغتفر من مفكر لم يكن يمل من التأكيد على أهمية دراسة التاريخ) وعلى رأى مازال مثارا للجدل وهو أن الالتزام فى كل زمان اذا لم يشارك فى الأحداث السياسية بنفس الشكل المباشر والمتطرف لا يكون التزاما على الاطلاق (٣٦) . ان القسم التاريخى فى كتاب سارتر « ما الأدب ؟ » هو أضعف أجزائه (ولم يغب عن سارتر ذلك) (٣٧) ومن الخطأ اعتباره مثالا كاملا على النقد الأدبى الملتزم . ولـكن ، لحسن الحظ ، هنـاك دراسات أخرى يمكن أن تكون نماذج جيدة للنقد الأدبى الملتزم ، ومن هذه الدراسات :

ــ دراسة سارتر لفلوبير التى وضح فيهـا بمختلف الطرق كيف تأثرت شخصية فلوبير بأيديولوجية عصره .

ــ دراســة أراجون لستندال التى ركزت على الصـفة السياسية لكتابه Le Rouge et la noir

---

(٣٥) غاية الادب الملتزم أن « يغير العـالم » بالتاكيد ، ولكن لا يصدق هذا على كـل الفنون . والقضية التى يثيرها سارتر هى أن الادب الملتزم يضع لنفسه غاية واعية تكون كافية فى طوايا أى عمل فنى .

(٣٦) يجب ان اكرر أن الالتزام هو فكرة وليدة للقرن العشرين لانه يلائم ظروفا محددة فيه . وليس من المعقول فى شىء ان نتوقع معـرفة كتاب العصور السابقة به ، لان ظروفهـا كانت غير معدة لذلك . واوجه الشبه بين القرن ١٩ والقـرن ٢٠ هى ان كليهما كان عصر تغيرات كبيرة .

(٣٧) يعترف سارتر بان تحليله التاريخى كان متسرعا وسطحيا ، غير أنه يعـزو هـذا الى انشغاله بمهمة جليلة وهى مهمة تعريف الادب .

ـــ دراسة بيجى لكورنى الذى اعتبره واحـــد من فئة قليـــلة من الشعراء العظام الذين نجحوا فى مزج الشعر بالفلسفة .

أما الدليل الاستدلالى فنجده عند سارتر أيضـــا ، وان جاء متأخرا حين قال فى المؤتمر الدولى للكتاب المنعقد فى لينينجراد عام ١٩٦٣ : ان الفنان شاهد على عصره الى حد أنه يعكس جميع مشكلاته ، ثم يضيف قائلا :

« فى مثل هذه الظروف لا يغلق كبير اهمية عـــلى ادعاء الأدب بأنه ملتزم ، لأن الالتزام وارد على كل حال نظرا لأن « الجماعية » تعنى ، الى جانب أشياء أخرى ، أننا جميعا مهددون بالفناء فى حـــرب نووية ... وليس يعنى هذا بالضرورة أن الكاتب ينبغى أن يتناول الحرب النووية ، بل يعنى أن الانسان المهدد بالموت كالفئران لا يمكن أن يكون صادقا كليـــة اذا قصر قصائده عل ىالتغنى بالطيور . ومن ثم فان بعض جوانب العصر لابد أن تفرض نفسها على العمل الفنى بصورة أو بأخرى » .

ان فكرة « الجماعية » هذه قد مكنت سارتر من أن يجعل الالتزام مستترا وكامنا فى الأدب كله بدل أن يكون الالتزام وجهة نظر ايديولوجية صارخة كما فعل فى سنة ١٩٤٧ .

ولكن أساس القسم النظرى الذى انطلق منه كتاب « ما الأدب ؟» هو أنه ليس هناك أدب بدون جمهور . ان طبيعة العمل الفنى تتحدد بناء على الجمهور ، واذا كنا لا نكتب اليوم مثلما كان يكتب شكسبير وراسين فذلك لأن جماهير القرن العشرين تختلف تاريخيا واجتماعيا . فضلا عن أن الأديب فى نظر سارتر مستهلك وليس منتجا ، ان المجتمع ينفق عليـــه ويرعاه ، فاذا كان فى مجتمع طبقى فمعنى هذا أن يكون ربيب الطبقـــة الحاكمة التى سوف يصطدم بها اذا هو حاول كشف حقيقة الحياة . ومن ثم كان عليه أن يقرر ويختار لمن سيكتب . وهذ الخيار تفرضه عليـــه متطلبات الفن لا الاعتبارات الأخلاقية أو الأيولوجية . وعندما يكون الصراع الاجتماعى حادا والخيارات غير محددة (بالنسبة للكتاب أنفسهم) يعكس الأدب هذا الصراع حتما ، وتظهر عليه آثار المأســـاة (والرومانسيون فى القرن التاسع عشر مثال على ذلك) .

وحتى فى عام ١٩٤٧ واجهت سارتر صعوبات فى اختيار نوعيـــة الجمهور ، ولذا تحدث عن « جمهور فعلى » للكاتب الملتزم . وكان هذا نوعا من التعقل والحكمة غلب على آراء سارتر المتعسفة بوصفه ناقـــدا

للنظام البرجوازى لم تسترح نفسه لمساندة الحزب الشيوعى . فرأى سارتر أنه اذا لم يصغ المستغلون والمستغلون لصوت الالتزام ، فعلى أدب الالتزام أن يتوجه الى جمهور متخيل ، الى جمهور يأمل أن يوجد او حين نطيح بطبقة المستغلين . وأدت تلك الصفة المثالية الضرورية فى يوم من الأيام سواء حين تتخلى الطبقة العاملة عن المبادىء الشيوعية « للجمهور الفعلى » بسارتر الى أن يخلص الى تصور سائد لأدب الالتزام كان دائم التعديل له كلما زاد انخراطه فى الحياة الاجتماعية والسياسية دون أن يتخلى عن استقلاله على الاطلاق . وقد عبر فى لقاء صحفى معه عن سعادته لكونه مقروا لدى العامة حين قال :

« لقد غيرت جمهورى ... والآن أتلقى رسائل من عمال وسكرتيرات . وتلك الرسائل هى أكثر رسائل القراء أهمية » (٣٨) .

وأهم نقاط الضعف فى كتاب « ما الأدب ؟ » من وجهة نظرى ، هى أن منهجه قائم غالبا على تصور مجرد لطبيعة الكتابة ، أو بتعبير سارترى، أن جوهره يسبق وجوده . وعلى الرغم من أن نقطة الانطلاق عند سارتر هى الطبيعة الاجتماعية للأدب فانه يميل الى استخلاص « الحظ » الأدبى من الجوهر المثالى للأدب ، وليس من الموقف الاجتماعى المحدد للكاتب ، ومن ثم يفضى به هذا الصنيع الى المبالغة فى قيمة هذا الأدب . انه يقول ان الكتابة « وظيفة اجتماعية » ، وهذا صحيح ، ولكنه فى بعض الأحيان يعطى انطباعا بأنه يعنى الوظيفة الاجتماعية دون منازع . والخطر المحقق من هذا المنهج هو : **أولا** كونه يحط من قيمة الالتزام لأنه يلمح الى أن الكاتب لا يغير حياته أبدا مادام أهم شىء عنده أن يتعامل مع الكلمات بنجاح ، **وثانيا** من كونه يقود بسهولة الى الرأى المعارض الذى يتطرف فيذهب الى القول بأن الأدب يصبح لا قيمة له على الاطلاق بمجرد أن نقف على حدوده الحقيقية فى مجال التطبيق . وهذا بالضبط ماحدث لسارتر . فقد أتى عليه حين من الدهر كان يندد بالخداع الأدبى ويرفض كهنوت الأدب ، كما فعل بالتحديد فى كتابه « كلمات » ، ولكنه ذهب الى أبعد من هذا حين مضى يؤكد على أن معظم الفن والأدب الغربيين مضيعة للوقت فى عالم عليه شبح الجوع (٣٩) .

---

(٣٨) مقابلة صحفية مع صحيفة Le Monde ، اعيد نشره فى مجلة Encounter عدد ١٢٩ (يونيـو ١٩٦٤) ص ٦١ — ٦٣ .

(٣٩) أعتبر سارتر أن جانبا كبيرا من الفن والادب فى الغرب ترف لا مبرر له ، وكانت صرخته المتحدية ، فى هذا المقام ، هى : « هل تعتقد أن قارئا من بلد فقير يستطيع أن يقرأ الان روب جرييه ؟ » (من المقابلة الصحفية معه فى المرجع السابق) .

وانه لأمر مثير حقا أن نجـد ناقدا ماركسيا مثـل ارنست فيشر Ernest Fischer يجيب على هذا الهجوم بطريقة غير مباشرة حين يقرر فى كتابه « ضرورة الفن The Necessity of Art أنه — على الرغم من أن الأدب لا يمكن أن يتجنب موضوعات كالمجاعة والفقر والجهـل — فمن الخطأ أن نتوقـع من الأدب أن يعالج هـذه الموضوعات معالجة جمالية خالصة لأن ذلك سوف يؤدى الى أحـد أمرين : المبالغة فى اعلاء قدرة الفن ، أو المبالغة فى الحط منها . ومايعنيه فيشر هو أن حل مشاكل العالم هو موضـع اهتمام كل البشر بمـا فيهم الكتاب ، ولكن دور هؤلاء الكتاب ليس دورا متميزا ، انهم لن يستطيعوا تغيير العالم لمجرد أنهم كتاب (وهذا ما يقصده فيشر من المبالغة فى اعلاء قدرة الفن) ، بل بوصفهم كتابا **يثرون** باسهامهم حركة نضال أكثر اتساعا. كما أن رسالتهم ليست مجرد لعب مترف بالكلمات (وهذا ما يقصده فيشر من المبالغة فى الحط من قدرة الفن) ، لأن مهمتهم فى تغيير العالم تتطلب نشاطات متعددة تشمل الحديث والغناء والكتابة والرسم .

وليس بأقل اثارة من ذلك أن نجد اتهاما موجها الى سارتر يجرى على قلم ناقدة ماركسـية أخرى تدين سـارتر بأنه متبع « لليسـارية الجمالية » ، وهو تعبير يستدعى الى الأذهان المعنى السياسى «لليسارية» الذى صاغه لينين كى يصف به الذين يفرطون فى تبسيط الواقع والذين لا يسيرون على « الصراط المسـتقيم » . والناقدة موضـع الحديث هى كريستين جلوكسمان Christine Glucksman التى كتبت تقول فى مجلة « النقد الجديد Nouvelle Critique » (٤٠) : ان يسارية سارتر تكمن فى خلطه بين **الفعل والفعل الأدبى** ، وفى اعتقـاده الساذج بأن الثورة ستقوم من خلال اللغة . وقد قاده هذا — فى زعمها — الى أن يبنى الالتزام خالصا على مضمون أيديولوجى صارخ وأن يسقط من الحسبان كل فن غير ملتزم التزاما واعيا .

وربما كان من الظـلم أن نزعم أن سارتر — حـتى فى كتـابه « ما الأدب ؟ » — كان ساذجا وحزبيا الى هذا الحد ، ويصبح من العسير أن نتفق فى الرأى مع الناقدة المذكورة حين تذهب الى القول بأن سارتر ظل « يساريا » فى المقام الأول على الرغم من التغييرات التى طرأت على أفكاره خلال رحلة حياته (٤١) . الا تبـالغ تلك الناقدة كثيرا فى تصـوير نوبات

---

(٤٠) عدد مارس ١٩٦٦ ، ص ١٧٤/١٧٣

(٤١) فعلى سبيل المثال تتهم سارتر بأنه لم يتغير ، لانه ، بالرغم من أن اجاباته لم تعـد كما كانت ، فانه مستمر فى القـاء نفس الاسـئلة (مثـلا : ما مكانة الادب فى البـلاد النامية ؟) ولكن اوليست اسئلة سارتر اسئلة لا محيص عنها ؟ اوليست شجاعته فى الاهتمام بالدروس المستفادة من التجربة والحياة هى النقيض تماما من « اليسارية » ؟ .

الغضب الطارئة ، والتى لم تكن من خصال سارتر ، التى اعترته حين ادان الأدب بأنه « لا شيء » كرد فعل لاعتقاده الأول فى أن الأدب هو « كل شيء » ؟ وفضلا عن ذلك ، الم تفهم كتابه (كلمات) حق الفهم ؟

ان هذا الكتيب ، الذى كان مفاجأة أدبية مذهلة فى نهاية عام ١٩٦٣ (٤٢) ، يحطم بصورة درامية صورة سارتر بوصفه كبير كهنة الالتزام ، ويكشف لنا عن تشاؤمه المرير نحو ما نعلقه من أهمية كبرى على الكلمات ، وعن هجومه الساخر على ما يسمى « الوصاية » الأدبية . وعلى الرغم من أن هذا الكتيب يتناول أساسا حياة المؤلف فى طفولته ، فان الصفحات الأخيرة منه تعليق صريح لا هوادة فيه على العلاقة بين اوهامه فى الطفولة وسلوكه بعد المراهقة حتى مرحلة متأخرة من حياته . انه يطلعنا على أن ايمان الطفل جان بول بالقوة السحرية الثورية للكلمات لم يتخل عنه فى الواقع وهو رجل ، ولكنه نظر اليه من منظور جديد . فمعرضة **للالتزام باعتباره مطلقا اخلاقيا** كان نتيجة الحاح وجهة نظر دينية عميقة عليه ، ولكنها الآن ـ وقد بلغ تمام النضج ـ تتقنع ، بمهارة ، بقناع الفلسفة الاجتماعية السياسية . لقد تخلى عن الاله الأب والاله الابن ، ولكن الروح القدس نجحت فى أن تتمكن منه وأن توحى اليه بأفكار زائفة عن « وصاية » خاصة وعن « كهنوت » بالأدب . فبعد أن يصف سارتر كم ظل أسير هذه الأوهام يقول لنا ببساطة متناهية : « لقد تغيرت » . ثم يضيف هذا التفسير الساطع :

« لقد خلعت عن نفسى كهنوت الأدب وأبقيت على شارته ... فمازلت أؤلف الكتب وسوف استمر فى الكتابة ، لأن الكتب مطلوبة ولها فوائدها على كل حال . وان الثقافة لا تنقذ احدا أو شيئا ، ولا يمكن أن نجد تبريرا للمرء من خلالها ، ولكنها نتاج الانسان ... وفى مرآتها النقادة وحدها يجد نفسه »(٤٣) .

---

(٤٢) نشر أول ما نشر فى مجلة Les Temps Moderns عددى اكتوبر ونوفمبر من عام ١٩٦٣ ، ثم فى كتاب سنة ١٩٦٤ وطبع بعدها مرارا .

(٤٣) ينبغى أن نلاحظ استخدام سارتر المتعمد للمصطلحات الدينية ، حيث تعنى كلماته انه طرح كل الافكار فى ارتداء الثوب الكهنوتى الخاص بكبير كهان الأدب ، ولكنه مازال يعتقد فى ارتداء ثوب كاهن عادى من بين القاعدة العريضة لرجال الدين . (ص٢١١ من النص الفرنسى) .

يوضح هذا ان التزام سارتر لم يهجره تماما ، وانما تخلص من الاوهام من اجل ان يكون اكثر تأثيرا(٤٤) . وقد اكد سارتر ذلك فى مقابلة ذكرناها سابقا حين اشار الى أن واجب الكاتب أن يضع قلمه فى خدمة المقهورين ، ثم أضاف :

« ... تلك هى مهمة الكاتب ، فاذا ما حققها كما ينبغى فانه لا ينتظر جزاء عليها . فالبطولة الحق لا تنال على شبا الاقلام . وكل ما اطلبه من الكاتب ان لا ينسى الواقع والمشاكل الأساسية فى الحياة »(٤٥) .

فليس هناك تراجع من سارتر عن الجانب الرئيسى فى كتابه «ماالأدب؟» ، ويمكن أن نقدر هذا الكتاب المبكر حق قدره فى ضوء من تطور سارتر الدائم . وجملة القول انه ليس بالأمر الهين ان يثير المرء مسألة الالتزام لأول مرة ، وأن يحاول تعريفها ، وأن يؤكد بشدة على مسئولية الكاتب فى العالم المعاصر (بغض النظر عن بعض الأسس النظرية الواهية نسبيا التى بنى عليها الالتزام) ، وأن يحلل بوضوح كبير (حتى ان لم يكن كافيا) الخاصية الاجتماعية للأدب وأهمية الجمهور ، وأخيرا أن يثير عددا من الأسئلة ، التى مازلنا نبحث عن اجابة عليها ، والتى كان من الصعب ـ بدونها ـ أن تبلور نظرية معاصرة لعلوم الجمال .

---

(٤٤) ولا تفوتنا الفرصة ـ فى هذا المقام ـ لان ننوه بان طرح الاوهام خاصية طبعت تطور اراجون الاخير . وعلى الرغم من خطورة المقارنة لاختلاف الظروف ، فان هناك اتجاها واضحا ـ فى النصف الثانى من القرن العشرين ـ نحو واقعية واعية .

(٤٥) فى حديث صحفى أشرنا اليه سابقا نشر فى صحيفتى : Le Monde & Encounter

حوار مع عمر أميرلاى

* « عمر اميرلاى » مخرج سورى متخصص فى السينما التسجيلية ، درس بمعهد الايديك فى فرنسا ، ومن اهم اعماله فيلم « الحياة اليوميــة فى قرية سورية » الذى عرض فى اسبوعى المخرجين بمهرجان « كان » ، ومنع عرضه فى سوريا وصرح له بالعــرض داخل المنظمات السياسية فقط كما اخرج فيلمين قصيرين عن لبنان ومنظمة التحرير الفلسطينية هما « مصائب قوم » و « رائحــة الجنة » ، كما اخــرج فيلما عن « الفيديو فى دول الخليج » وهو يعمل بالتليفزيون الفرنسى ــ القناة الثانية ، ويعد حاليــا فيلما عن المرأة فى مصــر وحضر اليهــا ليصور نوعيات مختلفة من نسائها ذلك انه ــ وكما قال فى الحوار ــ يرى ان مصر هى محور الوطن العــربى .

وقد اختــار سيدات تتنوع اعمالهن حتى تتنوع الرؤى ووجهات النظر ، بائعة جرائد وصافيناز كاظم ومحامية ونادية الجندى .

وقد تركز حوارنا معه حــول السينما ألتسجيلية وآرائه فى السينما المصرية . ولمــا كان الحوار متدفقا تكررت بعض الافــكار حيث ان « عمر اميرلاى » كان يحــاول بجــدية الفنـــان والتقنى الوصول الى فهم وشرح اســباب حالة السينما الآن ومقارنتها بما كانت عليه فى المــاضى وبسبب حيوية ألحديث وتدفقه فقد انتقل فى بعض اجزائه من فكرة الى فكرة اخرى دون التعمق بشكل كان فى الموضوع الواحد . فهو مثــلا يشير فى معرض حديثه الى يوسف شاهين قائلا : « افلام يوسف شاهين هروب الى التاريخ .. الى المــاضى » ... لذلك وجدنا انه من الافضل ان نركز فقط على الافكار التى اكتملت تماما ، حتى يكون الموضوع مفيدا للقارىء ومعبرا عن عمر اميرلاى .

منحة البطراوى

*** شاهدنا لك فى القاهرة فيلم « مصائب قوم » الذى يتناول شهادات فئات مختلفة من العاملين فى لبنان وانطباعاتهم وتحليلهم لحياتهم اليومية ، ولاحظنا أن هناك صبغة روائية تظهر فى شخص الرجل الذى تحول من سائق الى دافن للموتى .. فالى اى مدى مسموح بادخال عناصر روائية على الفيلم التسجيلى ؟**

** فى المصطلح الأجنبى كلمة documentaire تطلق على التسجيلى والوثائقى معا ، وبالنسبة للغة العربية هناك تمييز بينهما ، فالفيلم الوثائقى هو الذى يعتمد على الوثيقة كما هى وغرضه الأساسى هو تسجيل وثيقة ، أما التسجيلى فهو يسجل وثيقة وفى نفس الوقت يحمل وجهة صانع الفيلم الذى يترك بصماته على الوثيقة بحيث لا تصبح ملكا للواقع المقدس بقدر ما هى ملك لوجهة نظره تجاه الواقع الوثائقى .

بالنسبة للسؤال عن ادخال عناصر روائية على الفيلم التسجيلى فهذا أمر صحيح .. وسأتحدث عن أفلامى بالتحديد ، لأن هذه النقلة كانت موجودة فيها ، فى رأيى أن موقف السينمائى من الواقع يتحدد بالذات من خلال الأسلوب الوثائقى وبمدى ما يحمله — هو — من رغبة فى أن يكون وفيا للواقع ، وهناك مرحلة معينة كنا نحمل فيها أفكارا ايديولوجية — وهذا لا يعنى بالطبع اننا لا نحملها الآن — لكن الواحد منا يحاول قدر الامكان أن يتخلص من أن يكون التعبير السينمائى رهينا أو جبيسا لوجهة نظر ايديولوجية ، وبالتالى مسبقة عن الواقع ، وبالتالى يكون فيها لوى للحقيقة .. فى هذه المرحلة كنا نظن أن الواقع مقدس وانه يعبر عن نفسه تعبيرا حقيقيا ، ومن هنا كان أعمالنا لهذه الايديولوجية — وهى بالتحديد الماركسية — اعمالا مضادا للفكر الماركسى ، بمعنى أن محاكاتنا للواقع على اساس انه يعبر عن نفسه تعبيرا حقيقيا بشكل أوتوماتيكى أمر غير صحيح ، بدليل وجود اناس متخلفة جاهلة بأوضاعها الحقيقية وبمصالحها ، فتسجيل هذا الوعى على أنه تعبير حقيقى عن هذا الواقع عملية ديالكتيكية خاطئة .

وقد فاجئنا الواقع مرارا فكثيرا ما عبر عن نفسه بأشكال مختلفة كانت غالبا من الموقع المضاد تماما للذى كنا نتصور أنه يتحرك فى اتجاهه . كل هذا خلق لى نظرة جذرة ومتانية لحركة الواقع واصبح ليس من الضرورى دائما أن تكون حركة تطوره والتعبير عنه ايجابية ، لا لأن الواقع لم يكن يتطور تطوره الطبيعى ولكن لأنه كان يتعارض مع النظرة الايديولوجية الاوتوماتيكية .

﴿ تحدثت بشكل نظرى عن الوثائقية والتسجيلية .. فماذا عن الخط الروائى فى الفيلم التسجيلى ؟

﴿﴿ يظهر بناء الفيلم الوثائقى من خلال المونتاج الذى يعيد ترتيب العناصر الوثائقية الموجودة فى الواقع ، فهناك مطابقة وفية مع الواقع يمكن أن توجد فى الأفلام العلمية والأفلام التى تسعى قدر الامكان الى الموضوعية .. لكن عندما تتدخل الرؤية الذاتية ، أى عندما أصبح أنا جزءا من الواقع ، وبالتالى كونى سينمائيا مضطر لأن أزج نفسى كفرد داخل هذا الواقع باحساسى وعواطفى واحباطاتى .. عندما يحدث احتكاك بين التجربة الشخصية وبين هذا الواقع المادى يتولد شىء ثالث هو فى رايى الفيلم التسجيلى .. وهو الفيلم الذى يختلف عن الأفلام التى تعكس وجهة نظر نضالية ، فمثلا تأخذ فلاح فى الواقع يعانى أو انسان شعبى وتضع الكاميرا امامه ولا يتدخل صانع الفيلم نهائيا ولا يحاول أن يربط علاقة هذا الانسان ببيئته ويصبح كلامه منزل لانه — بالنسبة لموقفهم الايديولوجى . كل ما يقوله العامل أو الفلاح شىء مقدس ، هو الحقيقة بعينها ، هنا ليس هناك موقفا نقديا ولا حتى محاولة لربط المقول عند هذا الفرد بتصرفاته الأخرى التى تخدم غرضهم الايديولوجى وما يتصورون انه الحقيقة .. فكل انسان وحتى الفلاح يمكن أن يكون مقهورا ولكنه يمكن أيضا أن يكون متخلفا أو متخاذلا أو خائنا لقضيته أو جاهلا بأوضاعه وبالتالى يتصرف ضد مصالحه .

وعندما أخرجت فيلم « الحياة اليومية فى قرية سورية » حاولت أن أضفى نظرتى الذاتية باضافة عناصر ليس لها علاقة عضوية بالوثيقة ولكنها تكشف تلى الوثيقة ، وتكشف علاقتها الشمولية بكامل صورة الواقع، فمثلا أنزلت لوحات داخلية ، وعملت صراعات مونتاجية ، واستخدمت الحركة البطيئة للممثل .. وهى حركة ليست لها علاقة بحركة الفلاح فى الواقع .. كل هذه الحلول التقنية التى استخدمناها والتى كشفت عن وجهة نظرنا فى هذا الواقع اعتذرنا عن استخدامها فى أول الفيلم ، حيث صرحنا باننا اردنا أن ننقل الواقع كما هو ونرجو المعذرة .. وهذا بالطبع خطأ .. والدليل على اختلاف موقفى من الفلاحين فيلمى « الحياة اليومية » و « الدجاج » .. صارت لى فعلا علاقة واعية وعضوية مع الواقع .. الذى يؤثر لا على الصعيد الذهنى فحسب ولكن أيضا على الصعيد الحسى والعاطفى .. ففى « مصائب قوم » مثلا ، وقد رآه معظم اللبنانيين راح الكثيرون يتساءلون عن القوى الثورية .. وعن الحركة السياسية ، وذهبوا الى أن عمر اميرلاى تجاهل القوى الوطنية التى بالساحة ، وهذا بالطبع غير صحيح ، لانهم عندما ظهروا على ساحة الواقع ، ذهبت وصورتهم فى فيلمى « رائحة الجنة » .

هذه هى العلاقة الديمقراطية ، الموقف الصريح من الواقع .. هذا الموقف فى حد ذاته يستدعى بعد ذلك أن تحمل النظرة التسجيلية أو الوثائقية موقف روائى .. ان الواقع ملىء بالدراما .. طبعا هناك دراما تافهة بالواقع — لا أتحدث عنها — ولكن هناك الدراما التى تفجر أشياء فنية .. أنا أرى أن مهمتنا عندما نفقد القدرة على الفاعلية بمعنى اضافة وعى جديد على الواقع — يجب أن نكون على الأقل شهود أوفياء على مرحلة معينة حتى لو كان واقع المرحلة مخالف لأفكارنا الايديولوجية ، كما سبق أن أشرت ، عندما رأيت أن التعبير السياسى فى الواقع اللبنانى ليس له علاقة بمجريات الواقع اليومى الحياتى فى الشارع ، وجدت نفسى مهتما بالناس وكيف يعيشون بهمومهم اليومية ، وعلاقتهم شبه الغائبة بالسياسية فى الفيلم ، وهذه العلاقة تتكشف فجاة عند مشهد تفجير الدكاكين والمحلات .. هذا التفجير رمز .. انه يصيب أرزاق الناس وفى نفس الوقت يجعلهم يكتشفون وضعهم السياسى . ان تعليقهم على الانفجار تعليق سياسى : « مؤامرة كبيرة » أو « أمريكا وروسيا .. وعملاء .. وكل القوى السياسية » ، فالسياسة موجودة رغم غيابها من أذهان السواد الأعظم للشعب اللبنانى فى هذه الفترة . وأقول أين أنا كمثقف من هذا الوضع ؟ نحن المثقفين اكثر الناس سلبية وفى الحقيقة نحن نحملها للجماهير ونتساءل لماذا لا يتحركون وفى نفس الوقت نتعاطف معهم لأننا نعلم أنه ليس لديهم بديل سياسى وبالتالى فهم هذه التصرفات الحياتية المادية بدون اى طموحات أو آمال سياسية معينة بمعنى أنهم تاركين أنفسهم للسياق .. ولكن فى الواقع مستحيل الا يأخذ اى انسان موقفا نقديا من السلبية فهو لا يقبل التضليل الذى يمارس عليه .. وأنا عندما اكتشفت هذا على ارض الواقع خارج العملية السياسية نهائيا ، اكتشفت أن هؤلاء الناس يتحملون أعباء وبالتالى يدفعون ثمنها بأرواحهم وأرزاقهم .

✻ وماذا عن الفيلم التسجيلى فى الوطن العربى وفى مصر ومستقبله ؟

✻✻ كما قلت من قبل أن الفيلم الوثائقى لا يعتمد على الخيال بعكس الفيلم التسجيلى ، ولذا انا أرى أن صانع الفيلم التسجيلى قادر على رسم واقعة وبنفس الوقت قادر على رسم خياله الذى يرادف توقعاته للمستقبل ، لأن على السينمائى أن يكون سابق للحاضر بوعيه ، لكن تجده عندنا غالبا ما يكون معلقا على الواقع وليس منبئا بشىء سيصير . بالنسبة لمصر نجد ان الانفتاح بعد ان استتب أمره وكل ما يحمله من فساد بدأ السينمائيون يتحدثون عنه ، بعد أن دخل الفساد والرشوة بين الكاتب نفسه بدأ هو يكتب السيناريو عنه . من هنا أعتبر

ان الأفــلام المصرية الروائية هى فى الحقيقة أفــلام وثائقية ، أفــــلام معدومة الخيــال ، وتجد ذلك أيضا فى أدب السبعينيات فهو أدب وصفى سردى . ان الأفــلام أيضا ينقصها تصورات خيالية عن الواقـــع ومن مستقبله . انها فى العالم العربى محاولة للالتصاق .. لزقـــة أمريكانى ! .. للتماثل بشـــكل غريب مع الواقـــع .. فحتى فى فيلم الأفوكاتو » الـــذى يفترض انه فيلم فانتازى لا نجد ولـــو ومضة بسيطة من خيال .

واذا تساءلنا عن سبب انعـــدام الخيال وبالتالى الروائية أى لمـــاذا لا تستطيع المخيلة العربية ان تخلق عالمـــا خاصا بهـــا فأظن انه بســـبب انسحاقها وأظن انه لا يمكن عمل خيـــال الا اذا خرج الانسان من هـــذا الواقع ونظر له نظرة واعية .. فى بعض روايات نجيب محفوظ نجـــد أن هنـــاك هامش للخيال لأن تلك الروايات كتبت فى فترة كان للشعب المصرى فيها أحلام وأوهام .. الانتصار على اسرائيل هو حلم ، حلم قومى ، فكانوا بالفعل قد خلقوا للمجتمع أحلامه ، وهذه الأحـــلام كانت تخلق المخيلة . أن تقـــول للناس « يدنا نرميهم بالبحـــر » .. هذه مخيلة حتى ولو كانت بالحضيض .. ولكن فى الســـبعينيات حدثت ردة خطيرة بتربة الأنســـان وسحقته بالحياة اليومية ، واصبح الحلم أن تشترى غسالة ، أن تبنى بيتا ، وانه عليك أن تذهب الى الكويت لجمع الأموال .. عملية آلية محسوبة العنـــاصر لا تترك لك مجالا للخيال .

وجمهور المشاهدين يرفض هذا الفيلم الوثائقى الذى هو تســـجيلى ويقدم نفسه على أنه روائى وفى الحقيقة ليس به أى خيـــال .. انهـــا الوثائقية بعينها .

قاعدة السينما العربية فى مصر ولكن جمهورها فى العالم العربى ، بمعنى أن السينما يملكها جمهور ولا يملكها بلد أو مكان أو جغرافية معينة.. وبالتالى للجمهور العربى حق على هذه السينما ، ليس فقط على أساس أنه أيضـــا ينتجها .. وعندما تنتج سينما لجمهور كبير مثـــل جمهور الوطن العربى يجب أن تلبى احتياجاته .. وقد سافرت الى الجزائر وتونس واليمن والكويت واكتشفت أن شعوب تلك الدول مهيئة تمـــاما للوحدة بشـــــكل لم يكن من قبل .. فجماهيرها مشتركة فى البؤس والقمع .. انها مشتركة بطبيعة أنظمتها المستبدة .. ولكن هذه الوحدة لا تصير لأن هناك خطـــان متوازيان ، السلطات تتوحد والجماهير لا تتوحد .

نعود للحديث عن الســـينما المصرية القديمة نجد انه على صـــعيد الدلالات الروائية مثلا على مستوى الديكور والمكان ــ لا شك انه فى المجتمعات شديدة الطبقية يحمل دلالات الفكر السائد ، وذلك نجد ان المكان فى الفيلم

المصرى القديم هو مكان الباشاوات يعنى مكان البرجوازية الزراعية او البرجوازية المدينية او بمعنى آخر الارستقراطية المصرية التى كانت تكون طبقة عليا واقلية بالمجتمع فكانت هى أقرب للخيال منها للواقع ، اما ديكورات وملابس الأفلام المصرية تجدينها معروضة بالأسواق فى فاترينات الموبيليا : بشعة وقميئة ذات الوان فاقعة معدومة الذوق .. معروضة لكل الانسان .. للاستهلاك يعنى أنا برأيى أن العناصر الروائية فى أفلام زمان كانت بالفعل عناصر طبقة سائدة ، وهذه الطبقة لم تكن تشاهد السينما لأنها كانت تسافر الى اوروبا لمشاهدة افلام أجنبية .. اما الآن عند تقديم مكان الأفوكاتو : عمله أو منزله او حمام السباحة الذى يتردد عليه بدولارته نجد أنها أماكن عادية ، أى صارت علاقة الاستلهام من الواقع والاسترداد عبر السينما لنفس العناصر ، للواقع بالذات ، ما منه مسافة بعيدة .. فنجد عادل أمام يعطى للناس افكارا عن الاندماج الاجتماعى بمعنى أن ما هو ممكن بالسينما، ممكن بالواقع: أى عملية صفقة أو رشوة وكل نظام العلاقات يعنى النظام الأخلاقى فى متناول كل الناس .. انت محام ارجع للقانون واقراه بتمعن ستجد فيه ثغرات تمنحك سيارة وبيت .. ذلك اذن تكريس للانحلال ولما يصير الانحلال والانحطاط بعالم الخيال بيصير بالواقع .. هذا قانون يمكن أن ينجح والا ينجح ولكنه فى السينما دائما ينجح ، الناس لا تقلد عادل امام ولكن يتولد عندها الوهم انه ممكن أن تكون عادل امام فى الواقع .

وهناك عملية أخرى ، هى عملية تخريبية للروائية الحقيقية وهى أن معظم القصص والمواقف الدرامية اقتباس من قصص أمريكية ، محاولة لتمصير الروايات الأجنبية . مثلا يأخذون « الأخوة كرامازوف » أى كل أدب رفيع ابن الخيال ويحولوه الى وثائقى ويحطموا قيمته الروائية ويعودوا بالخيال الى عناصره الاساسية الأصلية .

الوجه النضالى للأغنية الشعبية الفلسطينية فى الكويت

تأليف : حلمى الزواتى

عرض وتقديم : د. محمد حسن عبد الله

هذه الدراسة الأدبية تستمد قيمتها من اكثر من اتجاه ، فهى **أولا** عن فلسطين ، أو جانب من جوانب الحياة المتصلة بها اتصالا مباشرا، ولا شك فى أن كل ما يصف فلسطين أو يعبر عنها بصورة ما يستحق منا الاهتمام والمتابعة لأنه يستبقى فى الضمير العربى ، وأمام العين العربية صورة الوطن السليب ، التى ينبغى أن تبقى زاهية حية ، قادرة على حفز الهمم ، وتنوير طريق العمل ، مهما طال الزمن ، حتى يعود الوطن الى أهله . **وثانيا** فان هذه الدراسة عن « الوجه النضالى » ، وهذا يعنى أنها اختارت عن عمد اشد ملامح الوجه الفلسطينى عافية ، وأجدرها بالتسجيل والتحليل . **وثالثا** فانها اختارت ايضا الأغنية الشعبية ، ويعرف عامة الدارسين فى مجالات الأدب والفن ان الدراسات الفكلورية العربية حديثة النشأة ، لم تمهد سبلها بتكرار المحاولة ، ولم تتأطر قضاياها بالقدر الواضح ، ولم تتأصل وتتحدد مصطلحاتها بطريقة تعين الباحث فى الأدب الشعبى بخاصة على أن يشكل المادة الفنية التى يختارها حسب أوليات مستقرة ، وأنماط متعارف عليها ، ومصطلحات محددة علميا بالقدر الذى يوفر عليه الكثير من الشرح والتوضيح . وهناك جانب آخر يتصل بهذا المستوى الشعبى لهذه الدراسة ، فليس من شك فى أن صورة وطن من الأوطان ، ونبضات وجدانه الخاص تتجلى أصدق ما تتجلى فى ابداعات فنونه الشعبية ، تلك التى تصدر عن فطرته الصافية التلقائية ، وشعوره الحر الطليق ، وتعبر نوع تجربته التاريخية المميزة ، الخاصة به ، فيها نكهته ولونه ولغته ، لم تزيفها أو تحد من انطلاقها مماحكات اللغة المصنوعة ، أو محاذير الشكل الفنى المفترض أو المفروض ، أو مخاوف التأويل للصور والمعانى . **ورابعا** ، واخيرا ، فان صاحب هذه الدراسة

حلمى الزواتى ، واحد من أبناء فلسطين ، الذين يقيمون بالكويت منذ زمن ، ولا يزال يحمل فى اسمه نسبته الى مسقط رأسه فى الوطن المحتل ، واذا كان هذه الصفحات التى أنفق فيها جهدا واضحا يسجل نصوص الأغانى الشعبية ، ويصنفها ، ويحلل المحتوى والشكل ، هى فى ذاتها تعبير عن وفاء والتزام ورؤية ، جديرة بالتحية والتقدير ، هذا فضلا عن أن الباحث شاعر له فى مجالات التعبير الفنى ابداعا ونقدا ودراسة باع طويل ، فقد كتب الرواية ، والمسرحية ، ونظم القصيد ، ورصد الظاهرات الفنية فى أكثر من دراسة أدبية ونقدية ، وهذا يطمئننا الى انه يدخل الى « أحراش » الأغنية الشعبية الفلسطينية وهو مسلح بالممارسات المتنوعة، والوعى الواضح فى مجالى الفن والفكر معا .

ان الأسباب الأربعة نجد جذورها ماثلة فى قول الكاتب (ص ٩٥):

« ان كلمة ثورة لا تعنى فقط حركة انفعالية تجابه حدثا معينا ، وان كان واقعا سيئا ، وانما هى نط من أنماط الحياة يلازم الانسان ويرتبط به طرديا اذا كان الانسان متحركا فعالا ، والشعر الثورى ، أو التعبير الثورى هو البعد اللغوى لثورة ، واذا كان المقاتل مدفع الثورة ، والفلاح ساعدها الأيمن ، والعامل بانيها وصانع نهضتها ، فالشاعر هو خالقها ومبدعها . واذا كانت الثورة تعنى التحول الكامل والشامل فى مسيرة الحياة اجتماعيا وثقافيا واقتصاديا وسياسيا ، فان الشاعر الثورى هو المجسد الحقيقى لهذا التحول ، ولذا فالشاعر الثورى يكدح فى اللغة والتعبير ما ينزفه الثائر فى عملية انتحارية ، وما يبذله العامل فى ورشة الثورة »

لقد صيغ هذا القول بعبارات حماسية ، لكنها لم تذهب بعيدا فى المبالغة الخطابية ، لقد اشار الى ثلاث حقائق أساسية تصلح ، من واقع فهم الكاتب لموقع الشاعر من الثورة ، لقياس جهده العلمى والفنى فى كتابه ، الذى نحن بصدده . لقد جعل من الشاعر خالقا ومبدعا للثورة ، ومن حق الشاعر ، وربما من واجبه ، بما أنه صاحب رؤية ومعبر عن الوجدان التاريخى لأمته ، أن يحدس بالثورة قبل أن تقع ، وأن يشارك فى تشكيلها بما انه مجسد لعواطف شعبه وأفكاره ، ولكن واقع الأغانى الشعبية ، التى سجلها الباحث واستشهد بها لا تضعنا أمام خالقين مبدعين ، الا فى حالات نادرة جدا ، لا تصنع ظاهرة أو ما يقاربها ، وأكثرهم صدقا هو الذى يكتفى بالتسجيل والتصوير لما هو كائن بالفعل، أى ما سبق اليه القرار السياسى أو الرأى العام الشعبى أو العمليات الفدائية ضد العدو ، ولعل هذا هو القدر المتاح للشاعر الشعبى حين يعيش فى الكويت ، أى على بعد نسبى من أتون الثورة ، وبؤرة العمل الفدائى . ان المعايشة العاطفية والفكرية هى القدر المتاح له فى أغلب الأحوال ، ان لم يكن فى جميعها ، ومن هنا كان من الصعب أن نعثر

على خالق أو مبدع للثورة ، وان عثرنا على كثير من المصورين المرددين لما هو منتشر بين قطاعات من الرأى العــام الفلسطينى ، أو العـــربى بوجه عام ، وليس هــذا انتقاصا لموهبة الفنـــان الشعبى ، والوظيفة التسجيلية للفن ليست بالعمل الهـــامشى الذى يمكن الاستغناء عنــــه ، فحيث يكون الوطن مهددا بتغيير معالمه ، وتضليل الأجيــال القادمة عن ملامح انتمائه الأصيل تكون وظيفة الفنان التســـجيلى غاية فى الأهمية ، لأنه يحتفظ « للواقع البديل » بحالة من الثبات والرسوخ تقاوم عمليـــات المحو والتزييف ، وتحمل الى الذين سيأتون شهادة موثقة من شاهد عيان، بما قد كان ، على الحقيقة ، وانعكاســـا للواقع المباشر . وهنـــا سنجد الصدق القزاح ماثلا فى الحقيقة الثانيـــة ، من الحقائق الثلاث التى أشرنا اليها من قبل ، فالشاعر هو المجسد الحقيقى للتحول الثورى ، من منطلق أن التعبير الثورى هو البعد اللغوى للثورة . ثم تأتى الحقيقة الثالثـــة والأخيرة ، وهى أن الشاعر الثورى يكدح فى اللغة والتعبير ، وهـــذا صحيح تماما برغم مافيه من مثالية مصدرها أن حلمى الزواتى شاعر وأديب، ومن حقه أن يشعر بسمو رسالته ، وأن يكتشف لها روابط عضوية لا تقبل الانفصام ، تساوى بين ابداع قصيدة عن الثورة ، وبذل الدم فى عمليـــة فدائية ، وبذل المال الذى يعطى بذل الدم فرصته لبلوغ الهدف .

بعد مدخل عام يصور بعض ســمات الأسرة الكويتية ، والأسرة الفلسطينية المقيمـــة بالكويت ، وعبر خمسة فصـــول متتابعة ، يعرض الكاتب للأغنية الشعبية فى الكويت ، بوجهها النضـــالى ، وقد أسعفته قدرته على نظم الشعر ، وخبرته بالدراسة الفنية ، فى النجاة من منزلق خطير يهدد أكثر الدراسات الأدبية المعاصرة ، هـــو الاهتمام بالمعنى فى الشعر ، وكأن الشعر مجرد معنى ، أو معنى مجرد ، لا أهمية لتشكيله فى قالب وبناء وصور وايقاع له خصوصيته ، ونجا — مرة أخرى — من منزلق آخر لا يقل خطرا يقع فيه كثير من المهتمين بالدراسات الفلكلورية ، فالى الآن تعتبر هـــذه الدراســـات ذات مساس مبـــاشر ، أو هى فرع من الدراسات الاجتماعية والانثروبولوجية ، ومن هنا تعتبر النصوص الأدبية عند جمهرة الدارسين فى هـــذا المجال وثائق اجتماعيـــة ، ذات دلالات طقوسية ، ورموز أسطورية أو تاريخية ، ومســتويات تعبيرية طبقيـــة أو سيكولوجية ، ونادرا ما يحدث ، أو لا يحدث مطلقا أن يتطرق هـــذا الصنف من الدارسين الى جماليـــات التعبير الأدبى ، بما فيـــه من لغة تصويرية ، وتكوين ايقاعى ، وبناء فنى يقوم على توظيف كافة معطيات اللغة والموسيقى والمأثور اللفظى والمعنوى والشعورى ، ليصنع من هذه العناصر أغنية ، يقولها الشاعر ، وترددها الجماهير ، وكأنها نابعة منها. يبدأ الكاتب بداية منهجية منظمة ، اذ يعقد الفصل الأول تحت عنوان :

« **ملامح الأغنية الشعبية الفلسطينية فى الكويت** » ، ويتوقف أساسا عند مناقشة المصطلح وما يدخل فى نطاقه ، أو المفهوم ، حسب تعبيره . وهنا يفرق بين الأغنية الشعبية والأغنية الفلكلورية ، فالأولى ذات أصل أدبى بحت ، فهى — على قوله — متقدمة على الأغنية الفلكلورية ، « اذ أن الكثير من الأغانى الشعبية تحولت على مدى الزمن الى اغان فلكلورية » . ويحدد الكاتب دوافع أو حدود الوصف بالشعبية ، فالشعب هو صاحبها ومؤلفها ومرددها أيضا ، ويقتبس قول بوليكافسكى : ان الأغنية الشعبية هى الأغنية التى انشأها الشعب ، وليست التى تعيش فى جو شعبى . وفى مكان آخر يذكر انها تلك التى يغنيهـــا الشعب ، وتؤدى وظـــائف يحتاجها المجتمع الشعبى . ولعل الكاتب يميل الى هذا الوصف الأخير ، لأن الأغانى التى سجل نصوصها لم يبدعها الشعب وانما أفراد معروفون قد نسب اليهم ما نظموا ، ومن هنا فانه يضع معالم الإطار العام للأغنية الشعبية بأنها يجب أن تكون شائعة ، بالمشافهة ، أى ليس لهـــا نص مدون ، ولكنها ليست بالضرورة مجهولة النسبة الى مؤلف معين ، غـــير انها تكتسب قدرا من المـــرونة ، اذ تتعدل باســـتمرار لتواجه الأنمـــاط الجديدة فى الحياة والتعبير ، وهذه المرونة فى الكلمـــات يوازنها قدر من المحافظة والثبات على الأسلوب الموسيقى الذى تستخدمه . وبعد تحديد المصطلح والاطار العام ، يقرر الكاتب أن الأغنية الشعبية الفلسطينية ، سواء كانت من ابداع فرد ، وقام الشعب باعادة ابداعها ، أو ابدعهـــا ابتداء » ، هى تاريخ نفسى واجتماعى للشعب الفلسطينى فى الكويت ، منذ عهد النكبة ، والى عهد الثورة ، على اختلاف فى صـــور الحنين ، ووحدة التطلع الى العودة .

وفى الفصل الثانى **يهتم الكاتب بتقديم سجل واف للشعراء الشعبيين الفلسطينيين فى الكويت** ، فيترجم لهم ، ويختار من اشـــعارهم ما يؤكد وجود الموهبة الفنية ، والانضواء تحت لواء الحس البطولى فى التعبير عن الثورة . وفيما يتعلق بالشطر الأول من محتوى هذا الفصل فانه يقرر بحق أن الشاعر الشعبى سواء كان مؤلفا للنص ، أو محورا لنص مأثور ، فان محاولته هـــذه أو تلك تذوب وتتشكل من جديد حـــين تنضاف الى الوجدان الشعبى العام ، الذى يرددها بسليقته ويمنحها نكهتها المميزة ، ثم انه يفرق بين الشاعر والحداء ، وليس الفرق قائما على « حجم » الموهبة وحدها ، مع اهمية هـــذا الجانب ، وانما عـــلى الشكل الفنى وأسلوب الأداء أيضا ، فالشاعر الشعبى فى أدائه وحركاته يتمثل عمـــلا مسرحيا كاملا — كما يقول — ويوحى للسامعين انه عدة اشخاص فى آن واحد ، ولهذا نجده يدير حوارا بين السمراء والبيضاء ، وبين السيف والقلم ، وبين الفلاحة والمدنية ، وبين الصهيونى والفدائى العربى ...

ويمثل له بهذا المقطع المثير من شعر « أبو جمال » ، وهو يجرى على هذا النحو (ص ٤٤) :

الفــدائى :

يا خواجـــه يا غـــدار ارحــل عن هــذى الــديار
الفلســطينى والله ثــار وحطم جميــع القضـــبان

الصهيونى :

لا تعمـــل حالك غشــيم اليهـــودى ما هــو لئيم
ليش ارضـــيتم بالتقسـيم وتنــازلتم عن بيســـان ؟

الفــدائى :

ما وافقنـــا ع الســكين تشــطر بلـــدنا شــطرين
عـــكا بتكمــل جينـين وحيفـــا بتكمــل بيســـان

الصهيونى :

ليس غـــادرت الــديار يــوم خمســـتاشر ايار
كنتــوا فى الواقـــع احــرار يــوم هاجــرتوا الأوطــان

الفــدائى :

بالقـــوة والاغتصـــاب اخرجتـــونا من البـــاب
مارســـتوا كل الارهـــاب وذبحتوا حـتى النســوان ..الخ

والطريف فى هذا النموذج أن الشـــاعر لا يجمل موقف الشــعب الفلسطينى الذى يمثله الفدائى ، انه يردد — على لســان الصهيونى — جميع الحجج الشائعة التى يتداولها الناس بعــامة عن أسـباب ضعف الموقف الفلسطينى فى بعض مراحل النضال ضد الصهيونية ، فقد قبلوا ، أو قبل بعضهم ، التقسيم ، وهجروا مدنهم وقراهم تحت ضغط الارهاب ، وتبدو هنا حجج الصهيونى أقوى من منطق الفدائى فى الرد عليها ، ولكنه فى الختام يقسم بدم الأحرار من الشهداء أنه لن يعيد مأساة الرضا بتدخل الجيوش العربية ، وسيبادر الى استرداد وطنه ويشترية بالدم ، ضاربا عرض الحائط باتفاقيات الهدنة . ونلاحظ أن اليهودى ، أو الصهيونى ، يعبر بلهجة فلسطينية خالصة ، نتلمسها فى مثل : لا تعمل حالك غشيم ، ومثل : خذلك بوسه من هالخد .. وهذه من سـمات الشعر الشعبى الذى يفكر فيه الشاعر من خــلال معجمه وأساليبه التعبيرية حـتى وهو يشخص أفكار الغرباء عنه .

أما الحداء ، فهو غير الشاعر طريقة ووسطا ، ووجود الحداء تقليد شعبى فلسطينى يرتبط باحياء الحفلات والاعراس للترفيه عن الحضور ، وقد استمر هذا التقليــد وصحب التجمعات الفلسطينية أينمــا توجهت واستقرت ، ولكن من الطبيعى أن تختلف موضوعات الحداء ، التى لم تعد فخرا ومدحا وغزلا ، وانما ترديدا لشعارات الثــورة ، وشحنا لمشاعر

المحتفلين بمعانى الوطنية ، والارتباط بأرض فلسطين . والمعتاد الا ينفرد حداء بالانشاد ، وانما يتبارى رجلان فى تبادل القول ، حتى يشهد السامرون لأحدهما بأنه يبز صاحبه .

وفى هذا الفصل يسجل الكاتب تراجم موجزة لأهم شعراء الأغنيةفى الكويت معرفا بأسمائهم وكناهم ومواطنهم الأصلية فى فلسطين ، وتاريخ تجربة كل منهم مع الشعر الشعبى ، وأهم هؤلاء الشعراء والحدائين : **ابو جمال ، وابو اشرف وابو البيك ، وابو موسى ، وابو سائد ، وخالد راشد ، وابو عدنان .**

بعد هذه « الأرضية » التعريفية المهمة ، تبدأ الدراسة الفنية فى ثلاثة فصول على التعاقب ، يقف أولها عند **الأنماط الفنية للأغنية الشعبية** وقد وقف الكاتب عند أربعة عشر نمطا ، أو شكلا فنيا ، مثل : **الدلعونا ، والزجل ، والعتابا ، والميجنا ،** وغيرها ، مما سنعرض له فيما بعد ، وفى تاليه ، وهو الفصل الرابع يرصد الجانب الموضوعى فى هذا الشعر ، وهو يضعه تحت عنوان : **الوجه النضالى للأغنية الشعبية الفلسطينية فى الكويت ،** ومن الواضح ان عنوان هذا الفصل هو بذاته عنوان الكتاب ، وهذا خطأ فى التصور ، لانه يعنى — على الأقل بإيحاء هذا العنوان — أن هذا الفصل هو جوهر الدراسة ، وأن الفصول الأخرى على هامشه او مجرد توطئة اليه ، وليس هذا بمقصود للكاتب ، وهو ليس بصحيح ايضا ، فالحق أن الفصل الذى عقده لأنماط الأغنية ، أو اشكالها وأوزانها ، وعلاقة هذه الأوزان ببحور الشعر العرى المعروفة هو اكثر فصول هذه الدراسة اصالة ، وادلها على الخبرة ، ويمثل اضافة حقيقية فى مجال دراسة الأدب الشعبى ، والأغنية بوجه خاص . أما الاهتمامه برصد الجانب الموضوعى فى الأغنية الشعبية فانه اختار له أن يبدأ مع انطلاقة فتح سنة ١٩٦٥ ، مرورا بهزيمة خزيران ، ومعركة الكرامة ، وحوادث أيلول فى عمان سنة ١٩٧٠ الى أن يصل الى كامب ديفيد واحزان الفلسطينيين فى مواجهتها وعزمهم على الاستمرار فى نضال العدو بالدعوة الى الصمود واستمرار الجهاد . ولعله من حق الباحث — أى باحث — أن يبدأ فى دراسة ظاهرة ما فى الوقت الذى يراه مناسبا لرصد ملامح الظاهرة وقد تشكلت تلك الملامح وتحددت القسمات ، واختيار انطلاقة فتح هو ما يناسب العنوان الذى اختاره لدراسته المتعة ، ولكن هذا المعنى كان سيتأكد ويبرز بصورة أعمق وأدعى للاقناع لو انه رجع بداية البداية ، اى منذ صار فى الكويت تجمع فلسطينى له ملامحه المميزة واغانيه المعبرة عن وجدانه احلامه . ومن الصحيح انه اشار الى عهد بكاء الاطلال (ص ٥٣) ولكنها اشارة عابرة وتقريرية ، هذا فضلا عن أن بكاء الاطلال ليس معناه سلبية النضال أو انعدامه .

فى آخر فصول هذه الدراســـة يلقى الكاتب نظرة شـــاملة على النماذج الكثيرة التى سجلها ، ويحاول استخلاص ((**السمات الفنية**)) المشتركة ، وهو بذلك يجمع بين حصاد الفصلين السابقين عن الأنماط أو الشكل ، والمحتوى . فى مطلع احصائه وتحليله لأنماط الأغنيةالشعبية الفلسطينية فى الكويت ، يذكر **حلمى الزواتى** أن هـــذه الأنماط تزيد على الثلاثين نمطا ، ولكنها من واقع الرصد العلمى لواقع الأغنية ، ومع انه أشار الى أربعة عشر نمطا ، أو وزنا ، تكاد تنحصر فى سبعة أنماط هى الأكثر انتشارا . وننبه هنا الى أمرين ، أولهما انه لا أهمية لحصر الأوزان مرتبطة بالأغنية ((فى الكويت)) ، فهى بذاتها أوزان الأغنيـــة الشعبية متحررة من هذا التقييد الذى لاحق عنوان هذا الفصـــل مجاراة لعنوان الكتاب ، وثانيهما أن الشعر الشعبى فى هذا المجال يسلك نفس الطريق الذى سلكه الشعر العربى ، وفى كتاب ((**المرشد الى أشعار العرب**)) **للدكتور عبد الله الطيب** ، احصاء للأشعار القديمة ، موزعـــة حسب أوزانها ، التى ستظهر أن الستة عشر بحرا شعريا لم تكن جميعهـــا مستخدمة بنفس النسبة ، وان الشعراء آثروا منها ستة أوزان فقط ، لم يتجاوزها الا عدد قليل من الشعراء فى عدد محدود من القصائد .

ومهما يكن من أمر فان الكتاب يسجل سبعة أنماط يصفها بأنهـــا الشائعة ، وهى : العتابا ، والشروقى ، والطلعة ، والدلعونا ، وزريف الطول ، والجفرة ، واليادى . وهو يقرر أن الفروق بين هذه الأنماط مستقرة وأن تكن محصورة فى سلوك الشاعر الشعبى مع اللهجة ، فهو يمد بعد الألفـــاظ ، أو الأصـــوات ، ويسرع فى أداء بعض الكلمات ، ليتوافق مع نمط من هذه الأنماط . كما يقرر أن الباحث فى مجال الأغنية الشعبية ليس باستطاعته أن ينتهى الى نتائج حاسمة ونهائية فى تنميط ما ينتهى اليه من القصائد الغنائية ، لأن طريق المشافهة غير مأمون ، فمع اختلاف الرواة ، واختلاف المنـــاطق ، واختلاف طريقـــة الأداء : (وربما اختلاف الزمن أيضا) يتم تعديل الوزن بالزيادة أو النقصان . ويقرر الباحث أخيرا أن بعض الأوزان أو الأنماط يكاد يتحدد بموضوع معين ، وهذا أوضح ما يكون فى الدلعونا ، الذى اقترن حركيا بحلقات الدبكة ، وموضوعيا بالغزل ، وجغرافيا بشمال فلسطين ووسطها ، ومع هذا فانه ظهر فى الكويت مغادرا المكان وتغنى بالمعانى البطولية ، مخترقا موضوعه التقليدى ، **وهذا أبو أشرف يرفض الحكم الذاتى بوزن الدلعونا:**

شعبنا يرفض للحكم الذاتى　　مهمـــا بالضـــفة تـــكبر بلواتى

بل لازم انى ارفـــع راياتى　　من فوق القـــدس بارضى الحنونا

ومن الواضح أن الدلعونا بمقاطعه الطويلة البطيئة ، وحرصه على النون والألف الممدوة كقافية أنين لهذا الفن لا يناسب التعبير الثورى ، فالألف الممدودة مع النون تجسد الأنين والحزن ، والوزن الكثير التفاعيل يتسم بالبطء ، ويصطلح للموضوعات الرزينة الجادة ، كالمدح والرثاء ، ونادرا ما يستجيب لترقيص القوافى على ايقاع الحركة السريعة أو التصفيق . ومن هنا يبدو الزجل أكثر استجابة لشاعر الأغنية الشعبية ، ويمكن أن نوازن بين البيتين السابقين من وزن الدلعونا ، وهذين البيتين من الزجل ، ليتأكد لنا ما نريد :

بدنا نحكى ، وبدنا نقول   ما بدنا حكى وطول

بدنا نحرر بلدنا   وهذا كلام المعقول

وهنا لابد من ايضاح ـ بشأن هذين البيتين ـ للقارىء غير الفلسطينى بخاصة ، فقد يوهم البيت الأول بأن فى معناه شيئا من التناقض ، اذ كيف يعلن الشاعر رغبته فى أن « يحكى » ثم يرفض « الحكى » من الآخرين ؟! وقرائن الاستخدام الشعبى لهاتين الكلمتين ترفع عن البيت ،يهام الاضطراب أو التناقض ، فحين يقول الفلسطينى، ومثله ابناء بلاد الشام بوجه عام : بدنا نحكى ، فانه يعنى : نريد أن نكشف الحقائق ونتصارح . أما حين تقترن بسياق الاستهجان : « مابدنا حكى » ، فانها تعنى : كفانا ثرثرة واضاعة وقت فى الكلام . هذه ملاحظة نبديها ، ولعلها تطلعنا على أمر آخر ، هو حاجة الكتاب الى بعض الهوامش التى تعين القارىء من غير ذوى الخبرة باللهجة الفلسطينية، الذى ستوقعه طريقته فى القراءة فى لبس كبير بالنسبة للأوزان ، وخطأ كثير بالنسبة للمعانى .

وهكذا يمضى الكاتب مع سائر انماط الأغنية الشعبية ، محددا أهم الملامح العروضية ، ودرجة الانتشار بين الشعراء ، وقدرة هذا النمط على استيعاب ما هو بصدده من الأغانى الوطنية . وقد يشير الى علاقة بعض أوزان الشعر الشعبى بأوزان الشعر الفصيح ، وبعض الأساطير بين « زريف الطول » و « دلعونا » (ص ٧١) .

وكما أشرنا من قبل ، فان الكاتب فى مجال الرصد الموضوعى ، أو محتوى القصيدة ـ الأغنية النضالية ، يبدأ بانطلاقة ثورة فتح ، ويسجلها أبو أشرف فى مطلع واحدة من أغانيه :

فى واحد يناير فى الخمسة والستين   والناس كانوا بلهو ولعب مشغولين

كانوا رجال الفتح سهرانين   واعلنوا الثورة بصوت انفجارات

وقد سلك أبو فراس نفس الطريق فى تسجيل نصر يوم « معركة الكرامة » ١٩٦٨ ، الذى اهتز الوجدان الفلسطينى ، والعربى ، يقول :

بعد ما طوفان النكبة غمرنا جينا بآذار بكرامه وغامرنا
لحتى انعود وانلملم غمرنا وانصلى الجمعة فى قدس العرب

ويبدو أن الشاعر الشعبى يهتم بتسجيل تاريخ الأحداث الوطنية ، وهذا تقليد عربى قديم ، التأريخ بالشعر ، يؤكد أن الشعر ديوان العرب ، وانه محتوى الذاكرة الشعبية . وهذا ما فعله أبو أشرف بالنسبة لحرب اكتوبر :

يابادين الحرب فى ستة الشهر ع الناهبين الأرض ما يخفى الأمر

ثم يتحدث عن الجيوش العربية الملتحمة بالقتال مع العدو على أنها جيشيه ، ونسوره :

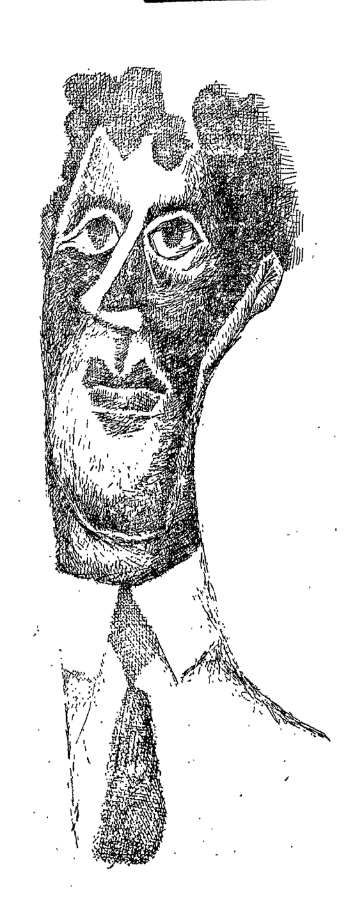
وجيشنا مع جيشكم يوم التحم وجنودكم فى المعركة صاروا رمم
وقوادكم انعموا وانصابوا بصمم وكل جندى منكم بدينو كفر
وجيشنا فى سينا عمل اكبر هجوم واسطورتك صهيونى حطمها عموم
وانسورنا فوق الجولان اتحوم والرعب فى قلوب الأعادى انتشر

وهنا يقدم شاعر الأغنية الشعبية سجلا وافيا لكل مامر بالنضال الفلسطينى من افراح النصر وأحزان الانكسار ، يدافع عن مواقف بنى وطنه ، ويندد بمن يخرج على أهدافهم ، فيهاجم اتفاقية سيناء ، وكيسنجر ، وزيارة السادات للقدس ، واتفاقية كامت ديفيد ، ومعركة تل الزعتر ومحاصرة الفلسطينيين ، والحكم الذاتى .... الخ .

وفى الختام ، فان الكاتب ، فى آخر فصول كتابه يرصد ويحدد أهم السمات الفنية للأغنية الشعبية الفلسطينية ، ولا أهمية ـ مرة أخرى ـ لتقييد هذه السمات بأنها فى الكويت ، لأن هذه الملامح عامة ملاصقة أو ملازمة للتعبير الشعبى ، سواء فى الايقاعات ، وفى الحرص على الطابع الجماعى ، بمعنى التعبير عن الوجدان العام ، واقتباس مقولات شائعة بين الناس ، والاعتماد على ترديد الناس بعامة لهذه الأغانى . وفى هذا الفصل يؤصل الباحث أوزان الأغنية الشعبية بنسبتها الى بحور الشعر العربى المعروفة ، ثم يحاول تحديد المعجم اللغوى للأغنية الشعبية من حيث مستوى التعبير الذى يتحرك ما بين الفصيح والتعويل على اللهجة ، وما فيها من خصوصية صوتية مثل الكشكشة والعنعنة ، وما تتضمن من بقايا اللغات الدائرة ، كالارامية ، والسريانية ، وغيرها من اللغات الحية .

لقد أدى الكاتب خدمة جليلة للتراث الشعبى الفلسطينى ، وهى خدمة تضاف الى أوجه النضال الواجب للحفاظ على شخصية الوطن وتميزه فى وجدان ابنائه ، وقد وفى بحثه من الوجهة الفنية بما أغناه وأرساه على أصول من الوعى الواضح بمتطلبات الدراسة الفنية المنهجية .

الجانب الآخر من النهار



محمد الشربينى

المشهد الأول

حجرة سكرتيرة المدير العام .. باب فى اليمين يؤدى الى الخارج .. باب فى اليسار يؤدى الى حجرة المدير العام .. لمبة حمراء فوق الباب مضاءة .. لافتة بجوار هذا الباب بخط كبير (المدير العام) مكتب فى منتصف الحجرة تجلس اليه السكرتيرة .. على المكتب تليفون .. فى ركن من الحجرة مكتبة صغيرة . دولاب . الخ ... تفتح الستار والسكرتيرة تدق باصابعها على الالة الكاتبة .. يبدو انها تعمل يدخل عبدالله ..

عبد الله : صباح الخير يا سعاد ..

السكرتيرة : (دون أن ترفع نظرها) اى خدمة يا افندم ؟

عبد الله : ايه يا سعاد .. مش عارفانى واللا ايه ؟

السكرتيرة : مش واخده بالى .. اى خدمة ؟

عبد الله : بصى لى كويس ياسعاد .. بصى لى كويس وحياتك ؟

السكرتيرة : (بتعجب) فيه ايه يا استاذ ؟

عبد الله : حتى انتى كمان .. مش ممكن (لنفسه) دا ايه اليوم اللى مش فايت ده .. الناس بقت بتنسى بسرعة .. انا عبد الله ياسعاد .. مش عارفانى ؟

السكرتيرة : آسفة .. مش واخدة بالى . حضرتك تعرفنى ؟ !

عبد الله : الله .. آه .. احنا زمايل ..

السكرتيرة : لكن انا ماعرفكش يا استاذ ولا عمرى شفتك قبل كده !

عبد الله : ازاى .. احنا زمايل !

السكرتيرة : زمايل فين .. عندنا هنا فى الشركة ؟ !

عبد الله : أيوه طبعا فى الشركة !!

السكرتيرة : ازاى عندنا فى الشركة وانا ماشفتكش قبل كده !!

عبد الله : ما شفتنيش ازاى .. دا احنا نعرف بعض من ٣ سنين !

السكرتيرة : على العموم .. اى خدمة ؟

عبد الله : ياه .. للدرجة دى .. طيب .. انا .. انا عايز اقابل سيادة المدير ..

السكرتيرة : (تعود لعملها) مش شايف اللمبة الحمرا .. سيادة المدير مشغول .

عبد الله : فى عرضك بلاش كلمة مشغول دى .. يا اما مشغول يا اما ما يعرفنيش .. ولا واحد فاضى .. كله ملان .. حرام عليكم .

السكرتيرة : قلتلك مشغول وعنده اجتماع ومش ممكن يقابل حد ..

عبد الله : هى اكليشهات فى كل مكان اروح له .. اجتماعات .. مشغول .. عند السيد الوزير .

السكرتيرة : لو سمحت ..

عبد الله : (ثائرا) ما اسمحش انا خلاص زهقت .. انا ها اقعد استناه لما يفضى .. أما أشوف أخرتها فى اليوم اللى مش فايت ده .

السكرتيرة : ممكن سيادتك تكتب طلباتك واوعدك انى هاعرضها عليه لما يفضى .

عبد الله : أنا لازم أحل المشكلة دى دلوقت .. ما هو يا حلها يا روح المورستان انا مشكلتى صعبة جدا يا افندم .. ياريت حضرتك تتصرفى ..

السكرتيرة : وبعدين معاك .. انا قلت لك التصرف الوحيد اللى ممكن تعمله ..

عبد الله : ما هو مذكرة مش ممكن .. اكتب اقول فيها ايه .. انا مشكلتى يا سعا ... يا مدام ..

السكرتيرة : وبعدين معاك يا استاذ ممكن اشوف شغلى ..

عبد الله : خلاص .. حاضر .. اتفضلى حضرتك شوفى شغلك .. خلاص انا قاعد اهوه .. (لنفسه) بقى مش عارفانى يا سعاد (لنفسه) والله ما انا منقول من هنا الا لما اقابله (يجلس والسكرتيرة تواصل عملها .. بعد لحظة) اصل انا مشكلتى صعبة مش لا قيلها حل .. انا مشكلتى تصعب على الكافر ..

السكرتيرة : (بحدة) وبعدين ؟ !

عبد الله : اصل انا مش عارف احلها والله ..

السكرتيرة : ممكن حضرتك تتفضل وتيجى وقت تانى يا استاذ .

عبد الله : لا .. اجوك انا مش ممكن امشى من هنا الا لما تدونى فلوسى ..

السكرتيرة : فلوسك .. ؟

عبد الله : (وقد سعد باستفهامها) اصل انا لما رحت اقبض مرتبى ..

السكرتيرة : (مقاطعة) ممكن الكلام ده تقوله للمدير .. سيبنى اشوف شغلى ارجوك .

عبد الله : (وقد احبط) آه .. شوفى شوفى زى ما انت عايزة (يبتعد عنها) طب اعمل ايه دلوقت .. اشكى لمين بس يا ربى (يقترب من مقدمة المسرح) اصل أنا فى الحقيقة رحت ..

السكرتيرة : يا استاذ .. ارجوك .. ارجوك .. عايزة اخلص شغلى ..

عبد الله : الله .. ما انا سايبك تشتغلى .. هوه انا ماسكك .

السكرتيرة : انت نازل رغى من اول ما دخلت هنا .

عبد الله : ما انت واخدة على كده .. هى اول مرة .. ما احنا طول عمرنا بنرغى .. اسمعى بقى .. بلاش الشغل اللى بتلعبيه على ده .. هو شغل المكنة ده شغل ..

السكرتيرة : يا استاذ ..

عبد الله : ما هو انت لازم تسمعينى يعنى لازم تسمعينى ..

السكرتيرة : يا افندم انا مش فاضية .

عبد الله : افندم ايه ياختى .. بلا افندم بلا زفت .. خليكى دوغرى يا سعاد ..

السكرتيرة : لا .. انت زودتها قوى .. بقولك مش فاضية .

عبد الله : هو مين فينا اللى فاضى . كلنا مشغولين .. المدير مشغول .. سكرتيرة المدير مشغولة .. أمين الخزنة مشغول .. المعاون مشغول أنا أهو مشغول ..

السكرتيرة : يظهر المسايسة مش هاتجيب نتيجة معاك .

عبد الله : مسايسة .. مسايسة ايه بقى .. انت فاكرة نفسك ايه .. فاكرة نفسك فين.. فى اسطبل ؟

السكرتيرة : انت بتزعق ليــه ؟

عبد الله : الله .. هو أنا برضه اللى زعقت .. ما انت قاعدة تزعقى من الصبح المدير مشغول .. عنده اجتماع .. ممكن تقدم مذكرة .. ممكن تستنى بكرة .. أنا مش فاضية .. (بعد لحظة) مش عارفانى يا سعاد .

السكرتيرة : انت عايز ايه بالضبط .

عبد الله : مش عارفة أنا عايز ايه بالضبط .. عايز حضرتك تخرسى خالص وتسمعينى لحد المدير ما يفضى ..

السكرتيرة : لكن ..

عبد الله : ما هو لازم تسمعينى .. أنا لازم افضفض عن نفسى ..

السكرتيرة : يا استاذ ده مكتب المدير العام .

عبد الله : يا ست سعاد خلى عندك شوية انسانية واسمعينى ..

السكرتيرة : أما والله شىء بارد .. انت بتشتمنى يا استاذ وعايزنى اسمعك ... انت .. انت تعرفنى منين .. قاعد تقولى يا سعاد يا سعاد .. ايه ..

عبد الله : خلاص .. قلت خلاص .. انت ماعندكش ضمير ولا احساس .. خلاص مافيش حد أدنى من الانسانية .. قلتلك انا عندى اشكال صعب .... قوليلى ايه هو .. مشكلتك ايه يا أستاذ علشان نحلهالك (تجلس السكرتيرة وقد أعيتها محاولات اسكاته بعد لحظة) انا رحت أقبض مرتبى آخر الشهر ما لقيتش مرتبى .. عمرك شفت موظف فى الدولة يروح يقبض مرتبه مايلاقيهوش .. انتى مابتقوليش حاجة ليــه ؟

السكرتيرة : (تشيح بوجهها عنه) ممكن تسيبنى اشتغل واللا انده لساعى يخرجك بالقوة ..

عبد الله : قوة .. هى فيهــا قوة .. لا .. دا انت زودتيها قوى .. لا اســمعى .. انا ما سمحلكيش تهينينى ابدا ..

السكرتيرة : يوه .. (تنادى) يا محمود ..

عبد الله : والله انت ما عندك ضمير ... والله انت ما عندك دم .. دى آخرة العيش والملح .. اخص ..

السكرتيرة : (تنادى) يا محمود ..

عبد الله (يقلدها ساخرا) يا محمود .. يا محمود .. رد عليها يا خويا .. رد عليها يا محمود .. اللعبة مش عجباها يا محمود .. ما ترد رد فيك مدفع .. ولا رد فى أنا .. أنا خلاص مش لاقى حد يفهم مشكلتى .. هو اليوم ده باين عليه من أوله .. أنا كنت عملت ايه بس يارىى (تهم السكرتيرة بضرب جرس بجوار مكتبها) اسمعى .. ما تمديش ايدك للجرس أحسن والله اقطعها لك .. ابعدى ايديك خالص .

السكرتيرة : ايه اللى أنت بتقوله ده .. أنت ازاى ..

عبد الله : زى ما بقولك .. عايزة تندهى محمود اندهى محمود .. عايزة تلعبى نلعب .. انما تضربى الجرس . أنا ودانى ما تستحملش .. ودانى مليانة اتوبيسات وتروموايات وعربيات .. كفاية الكلاكسات .. كفاية صفارة القطر ولا الطيارات ولا الراديو اللى عمال يزن ليل ونهار .. كفاية انكم كلكم مشغولين مافيش حد عايز يسمع مشكلتى ايه .. (وكان قد أمسك رأسه بين يديه) كفاية .. كفاية يا عديمة الانسانية ..

السكرتيرة : (ثائرة) يا محمود يازفت .

عبد الله : يا محمود يا زفت .

السكرتيرة : أنت يا محمود ..

عبد الله : انت يا محمود يا زفت رد عليها (يدخل محمود) .

محمود : أيوه يا ست هـ .. هو النور مقطوع واللا ايه .. ما بتضربيش جرس ليه ؟

عبد الله : ايه ياس محمود .. ساعة الست تنده عليك .. يا محمود يا زفت .. يا محمود يا زفت .

محمود : ايـــه ؟ !

عبد الله : ايه اللى ايه ؟ ما هى اللى قالت زفت ..

السكرتيرة : خرج الراجل ده بره ..

محمود : إنا زفت يا ست هانم ؟

السكرتيرة : انا ما قلتش عليك كده

عبد الله : ما قلتش .. طب والله العظيم تلاتة قالت عليك يا زفت .. يا كدابه .. ها تدخلى النار حدف (للسكرتيرة) مش بتنكرى انك تعرفينى (لمحمود) وقالت عليك حاجات تانية كتير ..

محمود : قالت حاجات كتير ؟

السكرتيرة : اسمع .. أنا رايحة التوالت .. ارجع مالاقيش الجدع ده هنا .. ونبه على المعاون ان توجيهات السيد المدير العام ان مافيش حد من الاشكال دى يدخل الشركة فاهم (تخرج) .

عبد الله : (ياخذ محمود جانبا) شفت بقى يا أبو طه .. بتشتمك وبعدين عايزة توقعنى فيك .

محمـود : سيبها ما انا عارف أصلها وفصلها وبتمشى مع مين وعارف أبوها وأمها وخالتها وستها وعارف كمان ساكنة فين (يهمس له) تعرف ساكنة فين ؟ فى المساكن الشعبية وعمرها ما ركبت تاكسى وبتشعبط فى الاتوبيسات وكل يوم جمعة الصبح بتطلع المراتب فوق السطوح وبتنشر الغسيل فى البلكونة الظهر .. الله انما انت مين .. وايه اللى عرفك بى ؟

عبد الله : ايه مش عارفنى انت كمان .. مش انت برضه أبو طه ..

محمـود : أيوه أنا ياسيدى .. سيبك من شكلى دلوقت .. مايفركش المنظر .. أنا اسطى جزمجى أعجبك (يهمس له) غير انى أنا بشتغل فى الامن السرى بتاع الشركة.. مش عايز لك جوز جزمة أرخص من السوق جنيه .

عبد الله : جنيــه !

محمـود : بس انت تعال واحنا نتفق .

عبد الله : ما احنا اتفقنا قبل كده .. احنا ها نعيده يا نمس .. أول ما اقبض على طول ها ورد لك ..

محمـود : تقبض .. انت لسه ما قبضتش

عبد الله : اقبض منين .. ما انا هنا علشان كده .

محمـود : مش فاهم .

عبد الله : رحت اقبض يا سيدى ما لقيتش اسمى فى كشوف المرتبات .

محمـود : ازاى ده .. مش ممكن .. دا انت تشتكى ..

عبد الله : طب ما انا جاى اشتكى اهوه ..

محمـود : هنـــا .. هو انت مستوظف هنا ولا ايه ؟

عبد الله : طبعا موظف هنا .. ايه مش عارفنى .. ما شفتنيش قبل كده ؟

محمـود : ابدا .. أول مرة اشوفك يا حلاوة .

عبد الله : غريبة .. ازاى .. أمال انا عارفك ازاى .. وعارف السكرتيرة اللى كانت هنـــا ..

محمـود : يا راجل قول كلام غير ده ..

عبد الله : ومين اللى عليه خمسة جنيه من حساب الجزمة القديمة .. مش انا .. ؟

محمـود : خمسة جنيه !

عبد الله : مين اللى كل يوم تجيب له الجرنان وتاخد بقية الشلن ؟

محمـود : هو انا اللى باخد بقية الشلن .. ده بتاع الجرايد ..

عبد الله : يعنى عرفتنى ؟

محمـــود : لا .. بتقول عليك خمسة جنيه ؟

عبد الله : أيوه من حساب الجزمة .. انت ناسى

محمـــود : يمكن انا ناسى .. لكن ناسى ازاى .. وهو ده معقول ما اعرفكش ..

عبد الله : طبعا مش معقولة .. ما هو يا اما انا بخرف يا اما انا بحلم .. انا بحلم .. والنبى يا محمود .. شوفنى صاحى ولا بحلم .

محمـــود : بتحلم ايه يا استاذ (يلكزه) .

عبد الله : يعنى انا صاحى .. واللى قدامى ده واقع مش حلم .. حقيقة مش وهم يعنى انا بخرف ..

محمـــود : بعد الشر يا بيه .. فكر بس .. فكر تكون غلطان فى المصلحة .. البلد ما هى مليانة مصالح .. تكونش ..

عبد الله : (مقاطعا) لا يا سيدى ما غلطتش .. هى دى المصلحة اللى انا بشتغل فيها .. انتم هاتهبلونى .. طيب المدير اللى هنا اسمه عبد القادر عبد الرازق مرسى .. مش كده ؟

محمـــود : تمـــام !

عبد الله : خلاص .. تبقى دى مصلحتى .. وانا متاكد من اللى بقوله زى ما انا متاكد انك محمود سحلب العامل اللى بيشتغل هنا وانك ساكن فى شارع العروبة حارة نصر الدين ؟

محمـــود : كلام مضبوط من أوله .. انما انا عمرى ما شفتك هنا !

عبد الله : يبقى انت اللى ناسى

محمـــود : ناسى ازاى يا استاذ .. والست السكرتيرة ناسية ؟

عبد الله : انا هاتجنن .. ايه اللى بيحصل ده (يخرج المدير من الحجرة على اثر الزعيق).

المـــدير : ايه الدوشة الى انتم عاملينها دى ؟

عبد الله : كويس .. استاذ عبد القادر .. سيادتكم عارفنى مش كده ؟

المـــدير : لا يا ابنى .. فى حاجة ؟

عبد الله : (بحزن) الله .. لا حول الله .. مش عارفنى ازاى .. انا موظف عندك هنا !

المـــدير : عندى هنا .. وازاى انا ما عرفش .. جاى لنا هنا جديد ؟

عبد الله : انا هنا يا بيه مع سيادتك من سنتين ..

المـــدير : ايه الكلام الغريب اللى بسمعه ده ؟

عبد الله : (ضاربا كفا بكف) يادى اليوم اللى مش فايت .. يابيه انت كنت آخر امل لى .. مش ممكن .. حضرتك افتكر .. دا انت عاطينى علاوة تشجيعية الســنة اللى فاتت .

المدير : انت منين يا ابنى ؟

عبد الله : من هنا يافندم ..

المدير : من هنا فين ؟

عبد الله : انا من مصر يابيه .. خدت اجازة ١٠ ايام من يوم ٢/٢٠ لحد ٣/٢ وحضرتك اللى موافقلى عليها .. جيت من الاجازة ما لقيتش اسمى فى دفتر الحضور والانصراف .. رحت الخزنة علشان أقبض مرتب فبراير مالقيتش اسمى فى كشف الماهيات .. المعاون عايز يخرجنى بره .. جيت على سيادتكم على طول .. السكرتيرة انكرت انها تعرفنى ومش راضية تخلينى اقابل حضرتك ..

المدير : انت متاكد يا ابنى من الكلام اللى انت بتقوله ده ؟

عبد الله : طبعا متاكد زى ما انا متاكد من سيادتك .

المدير : دى مسالة غريبة .. انا شخصيا ما أعرفكش .. عمرى ما شفتك هنا .. فكر يا ابنى .. افتكر انت كنت بتشتغل فين ؟

عبد الله : هنا والله يا أفندم .. يا ريتنى ما خدت الاجازة .

المدير : مش حكاية اجازة .. انت مش موظف عندنا .. انت ها تشككنى فى نفسى .. ولا ايه ؟ .. لو فرضنا انا مش واخد بالى .. طيب الساعى ده يعرفك ؟

محمود : (مبجلا) لا يا بيه .. أول مرة اشوفه .

المدير : بتقول السكرتيرة ما عرفتكش وطبعا المعاون والصراف ؟

عبد الله : تمام يا بيه ... انما انا متاكد انى بشتغل هنا وفى قسم الشئون الفنية ورئيس القسم بتاعنا الاستاذ مسعود ، ومعايا فى المكتب الانسة عــزة المشدو والاستاذ بركات .

المدير : أيوه صح .. بس ده مش دليل يا ابنى انك تعرف الاسماء وهم ما يعرفوش حاجة عنـك .

عبد الله : يا بيه دا أنا مقدم لحضرتك مشروع برفع الكفاءة الفنية ..

المدير : (مقاطعا) بالتاكيد قسم شئون العاملين ماعندوش اى مستند او قرار بيدل على انك بتشتغل معانا ؟ !

محمود : (مبجلا) يا سعادة البيه .. دى أول مره نشوفه .. يظهر (يشــير بعـلامة الجنون).

عبد الله : يا محمود عيب .. انا مش مجنون .. مش مجنون يا بيه .

المدير : يا ابنى الشركة ما تعرفكش .. احنا آسفين ..

عبد الله : أما حاجة غريبة .. طب وبعدين .. اعمل ايه يا بيه ؟

المدير : انا مش عارف .. انت بتسالنى .. اسال نفسك يا اخى .. روح استريح فى بيتكم .. ثم يمكن تفتكر لمـا تصحى .

عبد الله : انا متاكد

المـــدير : خلاص انت متاكد واحنا مش متاكدين ..

عبد الله : يا سعادة البيه ...

المـــدير : (مقاطعا) قلنا خلاص .. انت تعيده ولا ايه ؟ .. انا مش فاضيلك .. عرفه طريق الباب يا محمود (يدخل حجرته) .

محمـــود : (مبجلا) حاضر يا بيه .. يا لله يا أستاذ .. مش عايزين مشاكل تانية .. والله انت صعبت على قوى ..

عبد الله : انا مش قادر اصدق اللى بيحصل ده !

محمـــود : لا صدق يا أستاذ .. صدق .. بيحصل فى زمانا ده العجب .. على العموم روح انت وافتكر كويس .. وربنا يهديك ..

عبد الله : (منهارا) انت فاكرنى بخرف .. فاكرنى مجنون !

محمـــود : مش قصدى يا أستاذ .. أنا برضه فى خدمتك .. تجيلى المحل وقت ما تحب .

عبد الله : يعنى ايه ؟ .. ما فيش حد عارفنى .. أعمل ايه .. الكل بينكرنى .. الكل بيجهلنى !

محمـــود : تكتب العنوان معاك يا أستاذ ؟

عبد الله : (مواصلا) بيجهلونى ليه ؟ .. حصل فى الدنيا ايه .. دماغى .. راسى بتدور .

محمـــود : تكتب العنوان معاك يا أستاذ ؟

عبد الله : (وهو يخرج) عارفه .. عارفه ...

محمـــود : عارفه .. لو كان عارفه بصحيح يبقى كلامه مظبوط .. يعنى كان بيشتغل هنـــا .. اما والله حاجة تمخول الدماغ .. الواحد مخه ها يطق .. لكن ازاى .. ازاى ما نعرفوش كلنـــا .. حقا دى تبقى نكته .. نكته بايخة قوى (تدخـــل السكرتيرة) .

السكرتيرة : أخيرا خرج .. دى حاجة تقرف ..

محمـــود : والله صعب على يا مدام .

السكرتيرة : يا ماى زيه كتير .. مخهم طق ..

محمـــود : انما بيقولوا دا من كتر الذكاء يا مدام .

السكرتيرة : وده باين عليه ذكاء ده !

محمـــود : انما شكله كويس .. !

السكرتيرة : ما هو ده السم فى العسل ..

محمـــود : حرام عليك يا مدام ..

السكرتيرة : حرام .. المصايب ما هى جاية من السكات على الناس اللى بالشكل ده ... ما فيـــه زيه ميـــات فى الشـــوارع .. مش عارفه ما بيلموهمش وياخدوهم فى مستشفى يعالجوهم ليـــه .

محمـــود : ربنـــا يكون فى عونه .. دا ما اقتنعش الا لمـــا المدير خرج ..

السكرتيرة : خرج .. ما سالش على ؟

محمـــود : لا .. صاحبنا قعد يزعق .. قاله بالسلامة .. بس ده عارف اسمائنا ..

السكرتيرة : انت مش عارف اسم سعاد حسنى

محمـــود : ايوه .. بس دى مشهورة ..

السكرتيرة : انت ها تعقد تساير وانا ورايا شغل .. روح هات لى قهوة مظبوط

محمـــود : والله ما فى حاجة مظبوطة اليومين دول يا مدام

اظـــــلام

المشهد الثانى

صالة فى منزل عبد الله .. عبد الله يدخل مرتميا على كنبه فى منتصف الصالة بعد أن فتح باب الخروج بمفتاح ويضعه الان فى جيبه ويرى ذلك كله بوضوح ويخلع حذائه .

عبد الله : ياه .. اخيرا وصلت البيت .. ايه اليوم اللى مش فايت ده يا ربى .. يا سلام .. المهم الواحد يستريح فى بيته وياكل لقمة وبعـــدين نفكر فى حل .. يا ترى بتطبخى ايه النهاردة يا احلام .. (ينادى) يا احلام .. يا احلام .. (يدخل رجل من البـــاب الجانبى المؤدى الى حجرة مرتديا البيجامة وفى يده علبـــة سفن آب) .

عبد الله : (مندهشا بعد ان وقف) انت مين ؟

الرجل : انت اللى مين وايه اللى دخلك هنا ؟

عبد الله : ايه اللى دخلنى هنا .. دا بيتى !

الرجل : بيتك ايه يا روح أمك .. ايه اللى دخلك هنا ؟

عبد الله : أيوه .. أيوه .. العب على .. (يصرخ) انت مين .. انت مين .. رد على احسن والله اطلع روحك فى ايدى ؟ !

الرجل : (يمسك عبد الله من رقبته) دخلت هنا ازاى بقولك ؟

عبد الله : سيب رقبتى ها تخنقنى .. انت فى بيتى ازاى .. انت عشيقها .. لا .. لا .. احلام مش ممكن يبقى لها عشيق !

الرجل : وعارف اسم مراتى يا كلب (يضربه على وجهه) .

عبد الله : مراتك .. احـــلام مراتك ؟ !

الرجل : طبعا مراتى .. رد على دخلت هنا ازاى ؟

عبد الله : احلام مراتك ! ؟

الرجل : بقولك ايه .. بلاش استهبال على يا حبيبى .. خدوهم بالصوت [illegible]

عبد الله : بقولك ده بيتى .. واحلام تبقى مراتى

الرجل : (يهجم عليه) ما تقولش كده لاطلع روحك فى ايدى ..

عبد الله : بقولك ده بيتى ده

الرجل : (ينهال عليه) انت ها تقول دخلت هنا ازاى ولا لا ..

عبد الله : بقولك ده بيتى .

الرجل : (ثائراً) دخلت هنا ازاى .. دخلت هنا ازاى (تاتى احلام قادمة من المطبخ وفى يدها ملعقة وعلى وجهها ويديها وملابسها آثار الطبخ) .

احـلام : ايه يا مسعد .. فى ايه ؟

مسعد : تعالى شوفى البيــه !

احـلام : مين البيــه ؟ !

عبد الله : الله (بدهشة شديدة) مش عارفانى يا احـلام !

احـلام : انت تعرفنى يا أستاذ ؟ !

مسعد : بيقولك البيت ده بتاعه وانتى تبقى مراته !

احـلام : (تتراجع) مراته .. ايه التخريف ده ؟ !

عبد الله : تخريف ايه يا احلام .. مش عارفانى يا احلام انا عبـد الله .. ازاى تدخلى واحد غريب الشقة يا احلام .. مين ده يا احلام (يقترب منها) ..

مسعد : (يجذبه) تعالى هنا .. انت هاتقول انت مين ولا لا ..

عبد الله : انا اللى مين .. بقولك انا صاحب البيت ده واحلام دى تبقى مراتى

مسعد : انت بين يومك مش فايت ..

احـلام : ازاى ياراجل انت تقول كلام زى ده ؟!

عبد الله : بتنكرينى ازاى يا احـلام .. انا عبد الله جوزك ..

مسعد : (يلكزه) ما تقولش جوزها لاطلع روحك فى ايدى ..

أحـلام : ده دخل هنا ازاى ده يا مسعد ؟

مسعد : قال ايه ده بيته !

عبد الله : يا احـلام .. حرام عليكم .. انتم عايزين تعملوا فى ايـه .. فهمونى عايزين تعملوا فى ايـه .. ده بيتى واحـلام تبقى مراتى ..

احـلام : مراتك ازاى يا جدع انت .. انت بتتكلم ازاى .. ؟ !

مسعد : بقولك ما تقولش مراتى لحسن أطلع عينك !!

عبد الله : (منهارا) ازاى .. ازاى بس يا عالم .. ده بيتى .. التلاجة دى لسه جايبها من بورسعيد اللى الشهر اللى فات .. انتى نسيتى يا أحلام .. نسيتى انك سالفة ١٠٠ جنيه من اختك سناء علشان نكمل على التلاجة .

عبد الله : طبعا يا أحلام .. أنا جوزك ..

مسعد : ما فيش فايدة بقى الا ما سلمك للبوليس يا حرامى يا لص ..

احـــلام : تلاقيه حرامى كان بيسرق الشقة ..

عبد الله : أنا يا أحلام .. حرام عليكم ..

مسعد : (يجذبه ناحية شباك فى عمق المسرح ويخرج رأسه منه وينادى جارا لهم من اعلى) يا عم ابراهيم .. يا عم ابراهيم ..

عبد الله : كده يا أحلام .. تعملى فى كده ؟ !

مسعد : (مازال ينظر اعلى خارج الشباك) والنبى يا ســمير انده لبابا .. قوله ينزل ضرورى بسرعة دلوقت ..

عبد الله : (مذهولا) حرام عليك يا أحلام .. ها تروحى من ربنا فين !

مسعد : خلاص .. الشاويش ابراهيم فى أمن الدولة .. ها يعرفك بيتك فين ياروحى .

عبد الله : ازاى يا احلام مش فاكرانى .. أنا جوزك يا احلام ..

مسعد : ها يقول جوزها تانى ..

عبد الله : طيب أنا مش جوزها .. مش فيه جوه فى أودة النوم سرير لاكيه ودولاب لاكيـــه وزهرية وريكوردر وتحت السرير فيه كرتونة فيها طمين كبايات كريستال مستورد وفيه قزازتين ريحة وفى كرتونة ثانية جاكيت شموازيت مخزنينه علشـــان الفيران صح ولا لا يا احـــلام ..

احـــلام : صح .. انت عرفت الحاجات دى ازاى ؟ !

مسعد : هو حرامى ابن كلب .. دخل يبقبش هنا وهنا وبيستهبل ..

عبد الله : يا جماعة حرام عليكم .. مش حضرتك جاى دلوقت من أودة النوم ..

مسعد : جيت فى وقت قبل كده وبتستهبل علينا ..

عبد الله : طيب انا هاستفاد من ده بايه ؟

مسعد : انت بتسالنى اسال نفسك ..

احـــلام : أنت منين يا عم ؟

عبد الله : عم .. أنا عبد الله يا أحلام (على وشك البكاء) ازاى .. ازاى مش عارفانى يا احلام .. بعد العمر ده كله بتبهدلينى كده .. دا احنا اتجوزنا بعد عــذاب ولقينا الشقة دى بعد الواحد ما استلف من هنا ومن هنا .. حرام عليك يا احلام افتكرى كويس .. طيب ابننا طارق ها يعمل ايه لمـــا يشوف اب مش ابوه .. فكرتى فيه لحظة واحدة ..

مسعد : طارق .. انت تعرف طارق .. انت تعرف طارق كمان (مازال يمسكه من رقبته) دى كملت .. أنت مين يا جدع أنت .. طارق ده يبقى ابنى انا !!

عبد الله : يا دى الكارثة .. كل شىء .. ماعدش اى حاجة زى ما هى .. ازاى .. مش ممكن .. ليه يا ربى كده .. حرام عليكم .. طيب طارق فين .. زمانه جاى .. مش كده يا احـلام .. زمانه جاى من المدرسـة يا احـلام .. ها يشوفنى وها يقولى بابا ..

مسعد : لا حول ولا قوة الا بالله .. أنا يا أستاذ عايز اساعدك (يتركه) بس افهم .. عايز مبرر منطقى لوجودك هنا ..

عبد الله : انا ..

مسعد : ما تقوليش بيتك .. صدقنى ده بيتى ودى مراتى وطارق ابنى .. احنا متجوزين من ٩ سنين ..

عبد الله : أمال انا مين .. ؟

مسعد : أعتقد ان بيتهيئا لك كل المسائل دى ..

عبد الله : ازاى بيتهيئالى .. طب أنا دخلت هنا ازاى .. انا معايا مفتاح .. انا عارف احلام كويس قوى .. وعارف البيت ده والجيران والشارع ده ..

احـلام : يا عم .. يا عم عبد الله افتكر كويس (دق على الباب تذهب لتفتح) ..

عبد الله : أهوه طارق ابنى .. ها يعرف انى أبوه (يدخل ابراهيم) ..

مسعد : تعالى يا شاويش ابراهيم .. شوف الحكاية الغريبة دى ..

عبد الله : أيوه عم ابراهيم .. عم ابراهيم أظن انت تعرفنى كويس وتعرف ان ده بيتى وان احلام تبقى مراتى ؟

ابراهيم : نعم !!

عبد الله : ايه مش عارفنى يا عم ابراهيم .. بص لى كويس .. أنا .. انا .. عبد الله مش أنت بجينى البيت ده كل يوم جمعة بعد الصلا نلعب دورين طاولة ؟

ابراهيم : أيوه بلعب طاولة بعد صلاة الجمعة ؟!

عبد الله : كويس مش فاكرنى بقى ؟

ابراهيم : لا .. لا مؤاخذة انا بلعب مع الاستاذ مسعد كل يوم جمعة

عبد الله : طيب مش كان الولاد بيجوا يتفرجوا على التمثيليـة كل يوم قبل ماتجيبوا التليفزيون ؟

ابراهيم : أيوه كانوا بيتفرجوا هنا عند الست احلام والأستاذ مسعد

عبد الله : يادى اليوم اللى مش فايت .. انت بتنكرنى ليه .. ماحـدش عايز يصدقنى ولا يصدق كلامى !

ابراهيم : مالك ياجدع انت .. مين الجدع ده ياسى مسعد ؟

مسـعد : مش عارف والله .. بلاوى بتتحدف .. (دق على الباب ـ يذهب مسـعد ليفتـح)

عبد الله : هوه طارق المرة دى .. انا عارف خبطته .. ابنى طارق

ابراهيم : طارق ابنك .. دا ابن الست احلام والاستاذ مسعد .. أنت ايه يا راجل انت مالك ؟! (يدخل طارق . طفل فى الثامنة)

طـــارق : سعيدة يا بابا .. سعيدة يا ماما .. ازيك يا عم ابراهيم

عبد الله : طـــارق ..

طـــارق : (بجوار احلام) مين الراجل ده يا ماما .

عبد الله : مش عارفنى يا طارق انا ابوك

طـــارق : (يجرى ناحية ويحتضنه) بابا .. بابا أهوه

ابراهيم : يالله ياجدع أنت معايا .. (يجذب عبد الله) يالله قدامى .. فز ..

أحـــلام : على مهلك عليه يا عم ابراهيم .

ابراهيم : لا .. دا .. مياثرش فيه حاجة .. دا صنف وأنا عارفه كويس .. بيتمسكن لحد ما يتمكن .. انا ها عرف اصله وفصله ..

طـــارق : هوه الراجل ده حرامى يا بابا ..

اظـــــلام

المشهد الثالث

حجرة رائد بالمباحث .. اهم ما يميز الحجرة هو اللمسات الرقيقة فيها

الرائد : (فى التليفون وهــــو يجلس الى مكتبه) حاضر يا نور بيـــه .. هابعث لك ابراهيم من عنـــدى .. هايشيلك الى انت عايزة .. مش المهم الجمرك ؟ خالص .. حاضر .. هاتصل بالمدام .. أنا تحت أمرك .. مع الســـلامة (يدخل ابراهيم وعبد الله اثناء محادثة الرائد) فيه ايه يا ابراهيم ؟

ابراهيم : الراجل ده انا خدته تحرى يافندم ..

الرائد : ازاى يا راجل انت تمشى من غير بطاقة ؟

ابراهيم : يافندم الراجل ده حكايته حكاية

الرائد : أنت ما بتردش ليه ؟ .. اخرس ؟

ابراهيم : ياريت يافندم كان الاشكال اتحل

الرائد : اشكال ايه ؟

ابراهيم : الراجل ده يافندم اتهجم على راجل طيب جارنا

الرائد : خناقة يعـــنى ؟

ابراهيم : لا يا سعادة البيه .. دا باين عليه مجنون .. ده دخل بيت الاستاذ جارنا وادعى على مراته أنها مراته وابنهم انه هو ابنه

الرائد : وايه الى دخله بيت جارك ده ؟

عبد الله : يا بيه دا بيتى انا

ابراهيم : اسكت ياكداب يانورى ياضلالى .. الأستاذ مسعد دا راجل سكره

الرائد : مين مســـعد ده ؟

ابراهيم : دا جارنا جوز الست اللى الافندى بيقول عليها مراته .. مسعد ده يا سعادة البيه متجوز مراته من ٩ سنين

عبد الله : دى مراتى انا .. والله العظيم مراتى

الرائد : وايه دليلك على انها مراتك ؟

ابراهيم : رد على سيادة الرائد

عبد الله : ارد أول ايه بس ؟

الرائد : بطاقتـــك راحت فين ؟

عبد الله : مش عارف والله يابيه !!

الرائد : مش عارف يعنى ايه ؟

ابراهيم : بلاش لف ودوران واتكلم عدل ..

عبد الله : زى مابقول لسيادتك (فى شك رهيب) أنا مش مصدق نفسى .

الرائد : انا عايز أعرف الحكاية من البداية

عبد الله : النهاردة يابيه صحيت من النوم كالعادة وفطرت مع أحلام مراتى .. اللى هو (يشير ناحية ابراهيم) بيقول مرات جاره .. اديتها فلوس علشان الغدا.. ما انا بديها كل يوم فلوس .. ركبت الاتوبيس كالعادة ودفعت تذكرة أجـرة موحدة لأول مرة بعد مالقيت الكمسارى دب خناقة مع واحـد مش عايز يدفع موحـــدة . .

الرائد : ادخل فى الموضـــوع

عبد الله : رحت الشـــغل

الرائد : اى شـــغل ؟

عبد الله : شركة المنتجات التجارية ..

الرائد : فين دى (يكتب فى أوراق أمامه)

عبد الله : دى يا سعادة البيه شركة استثمارية فى شارع فؤاد

الرائد : بقالك كام سنة فى الشركة دى

عبد الله : سنتين ، وقبل كده كنت بشتغل فى الحـــكومة .. وبعدين دى سيادتك ما أنت عارف مرتبات الحكومة مابتكفيش حاجـة .. فاشتغلت فى الشركة دى بعـــد ما استقلت من الحكومة .. نسيت أقول لحضرتك انى كنت فى أجازة ١٠ أيام

الرائد : ليـــه ؟

عبد الله : ليه .. الحقيقة .. الحقيقة كنت عايز استريح

الرائد : من ايه ؟

عبد الله : من ايه .. مافيش .. استريح .. اجازة اعتيادى .. انا متعود اخد اجازتى فى فبراير من كل سنة ..

الرائد : واشمعنى ١٠ أيام ؟

عبد الله : الأستاذ عبد القادر المدير العام بتاعنا مارضاش الا بعشرة أيام

الرائد : بعد مارحت الشغل حصل ايه ؟

عبد الله : مالقيتش حد عارفنى .. لا المدير ولا الموظفين ولا العمال .. ولا حد خالص عارفنى .. كلم أنكروا معرفتهم بى .. لا فيه لى اسم فى دفتر الحضور والانصراف ولا فيه لى اسم فى كشف الماهيات .. ما كانش قدامى حل غير انى أروح .. كنت عايز حد يعرفنى اكلمه .. دخلت البيت لقيت فيه راجل جواه وقاعد يشرب من الثلاجة بتاعتى وبيقول ان البيت بيته وان مراتى مراته وأن ابنى ابنه !

ابراهيم : يا افندم .. لا الست احلام تعرفه ولا ابنها طارق يعرفه

عبد الله : ما هى دى المشكلة ياعم ابراهيم .. حتى انت كمان أنكرت أنك تعرفنى

الرائد : أنت متاكد من اللى أنت بتقوله ده ؟

ابراهيم : يا راجل بطل بقى عيب .. خدلك راجع وقول الحقيقة لحضرة الضابط

عبد الله : أمال انا عرفتك ازاى يا عم ابراهيم وفكرتك حتى بالطاولة !

الرائد : يا سيد معرفة الاسماء دى مش مشكلة

عبد الله : يعنى ايه ؟ .. يعنى اللى انا فيه دا ايه . اللى بيحصل لى دا ايه .. انا مش فاهم حاجة .. انا مش مصدق اللى بيحصل ده ..

الرائد : لو الكلام دى صحيح .. فين المفتاح اللى دخلت بيه الشقة .. ؟

عبد الله : آه .. اهو ده الدليل .. (يبحث فى جيوبه) دلوقت حضرتك تعرف انى مابكدبش .. الله .. المفتاح راح فين .. أنا فتحت وحطيته فى جيبى .. !!

ابراهيم : اطلع من دول ياسهن

الرائد : شفت بقى بان كدبك ازاى ؟

عبد الله : يابيه والله مابكدب .. طيب احلف لك بايه

ابراهيم : تحلف .. دا أنت تحلف على الميه تجمد

الرائد : لو تماديت فى كدبك اعرف انك مش هاتخرج من هنا ابدا

ابراهيم : الظاهر يا افندم ان الراجل ده بيلعب علينا

عبد الله : يلعب ايه بس يا عم ابراهيم .. حرام عليك

الرائد : كنت ناوى تسرق ايه من الشقة ؟

عبد الله : أسرق .. أسرق من شقتى .. دى شقتى يابيه

ابراهيم : بلاش استعباط يا حرامى يالص

عبد الله : يعنى مافيش حد مصدقنى .. اعمل ايه دلوقت .. اعملكم ايه علشان تصدقونى ؟ !

الرائد : قول الحقيقة .. تاكد ان الحق دايما منجى

عبد الله : والله كل الكلام اللى بقوله ده صحيح .. دى الحقيقة يابيه

الرائد : لو فرضنا أن كلامك ده مظبوط ، لك قرايب تانين غير مراتك ؟

عبد الله : آه .. حماى وحماتى

ابراهيم : اذا كان الست اللى بتقول عليها مراتك ماتعرفكش .. يبقى ابوها وامها يعرفوك ؟ !

الرائد : والدك مش موجود .. مالكش اخوات .. امك ؟!

عبد الله : أمى ماتت من سنين ، وأبويا مات قبل ماتجوز بسنة .. صدقنى يابيه .. الكلام ده كله مظبوط .. دى مؤامرة معمولة ضدى

الرائد : مؤامرة .. طب من مين ؟! .. كل الناس فى شغلك ومراتك وجيرانك متفقين عليك !!

عبد الله : مش عارف والله يابيه

الرائد : مافيش معاك اى ورقة حكومية تثبت شخصيتك ؟

عبد الله : (يبحث فى جيوبه) مافيش حاجة يابيه .. مافيش اى حاجة فى جيوبى طيب ازاى وأنا خارج حاطط البطاقة فى جيبى ، والبطاقة فيهـا كل مايثبت شخصيتى .. راحت فين ؟ المنديل راح فين ؟ ووصل النور القديم خدته النهاردة علشان ادفع نور الشهر اللى فات .. كل ده راح فين (جرس التليفون) ..

الرائد : (يرفع سماعة التليفون) اهلا يا نور بيه .. اطمن خالص .. انا قدامى ابراهيم .. اهه .. هافهمه .. هايفوت على سعادتك الصبح .. ماشى يروح ء عالولاد .. ما تخافش اطمن (يضع السماعة) قبل ما انسى ياابراهيم .. عارف بيت نور الدين بيه طبعا .. ؟

ابراهيم : طبعا يا سعادة البيه ..

الرائد : الصبح تحضر نفسك لسفرية مع أولاده بورسعيد .. هايبقى معاهم العربية.. هاتروح وياهم ، وأنتم خارجين من بورسعيد اذا ماكانش زكى واقف هناك تبقى توريهم كارنيهك .. أوعى حد من أولاد نور الدين بيه يحصل له حاجة..

ابراهيم : ما تخافش يابيه .. وهى دى أول مرة

الرائد : (متجها لعبد الله) أيوه ياسى عبد الله .. انت اسمك عبد الله فعلا

عبد الله : ايوه يابيه اسمى عبد الله ال ...

الرائد : (مقاطعا) ايه اللى يثبت يا عبد الله انك عبد الله .. مش يمكن انت كذاب .. مش يمكن أنت سيمبى مثلا أو متولى ؟

عبد الله : والله العظيم يابيه اسمي عبد الله السيد محمود

الرائد : طيب اقعد اهدى واسمعنى ..

ابراهيم : تلاقيه يا أفندم هربان من الجيش وبيستهبل

الرائد : انت دخلت الجيش يا عبـــد الله

عبد الله : خدمت يابيه في الجيش ١٠ سنين .. حضرت حربين ٦٧ ، ٧٣ وسرحت من الوات المسلحة في آخر ٧٤

الرائد : ازاى دخلت الجيش وانت وحيد امك وابوك ؟

عبد الله : انا لي أخ في الخارج يا افندم .. بس مهاجر من زمان .. قطــــع صلته بالعيلة من يوم ما سافر ..

الرائد : في الخارج فين ؟

عبد الله : في دولة عربية (يبدأ انهيار عبد الله التام تدريجيا حتى النهاية)

الرائد : فين بالتحـــديد ؟

عبد الله : افتكر في العراق ..

الرائد : تفتـــكر ! ؟

عبد الله : أصل أول ماساب مصر سافر على على الأردن وبعدين راح ليبيا عن طريق مالطة وبعدين سمعت أنه دلوقت في العراق

الرائد : آه .. يعنى انت مالكش حد أبدا قريبك غير أخـــوك اللى في العراق .. بيشتغل ايه ده ؟

عبد الله : نجار مسلح

الرائد : نجار مسلح في العراق .. تعرف أنت ايه عن العراق ياسى عبد الله ؟

عبد الله : دولة عربيـــــة ..

الرائد : بس .. ؟
ما تعرفش أنها من دول الرفض .. ؟

عبد الله : أنا اسمع كده برضــــه

الرائد : تسمع كده برضه (فجاة) واخوك هناك بيشتم في بلده ؟

عبد الله : يابيه دا مالوش دعوه خالص بالحاجات دى

الرائد : أمال مين اللى ليه دعوه .. انت ؟

عبد الله : انا مش فاهم انتم بتعلموا في كده ليه .. ماحدش مصـــدقنى .. أعمل ايه يا ربى بس ..

الرائد : جاوب على السؤال ؟

عبد الله : (انهيار تام) يابيه عايز إعرف ايه اللى بيحصلى ده .. أنا مش عارفحاجة خالص .. مافيش حد عايز يصدقنى . .مافيش حد عايز يسمعنى .. أنا

مش عارف حاجـــة .. انا مين يابيه .. انا مين .. كل حاجة بتتغير فجاة حتى انا مبقتش انا .. انا مين .. تعرفش انا مين يابيه .. مافيش حاجة عادت مفهومة ولا مقنعة (الرائد يشير لابراهيم بالصمت) انا .. انا مش عارف نفسى والله .. انا مين .. حد يعرفنى .. انا زهقت .. ماحدش مصدقنى .. ما حـدش عارفنى .. ايه الكابوس ده ياربى .. ياريت يكون حلم .. مش هو حلم برضه .. هـلم مرعب .. انا بحلم ولا صاحى .. يكون جانى فقدان ذاكرة .. ازاى .. انا فاكر كل حاجة .. قدامى زى شريط سينما .. مراتى .. جوازى .. ابويا .. امى .. الشغل .. المدير .. المعاون .. لكن ماحدش عارفنى .. الناس كلها بتجهلنى .. انا عايش ولا ميت .. ماحدش عارف انا مين ..

ابراهيم : بيتهيا لى يا سعادة البيه الراجل ده مجنون

الرائد : ممكن .. بس مجنون غريب .. وديه الحجز على ذمة التحقيق لحد ما نشوف حكايته ايه وأنا هاتصل بشوكت علشان المحضر ..

عبد الله : حجز .. حجز ايه .. أنا ماعملتش حاجة .. انا ماعملتش حاجة

ابراهيم : (يبدو انه لم يسمعه) أنت بتقول ايه .. بتحرك شفايفك على الفاضى ليه ؟

عبد الله : ايه .. مش سامعنى .. اسمعنى ذلوقت .. اسمعنى دلوقت مش سامعنى (للضابط) ماهوش سامعنى

الرائد : مالك فيه أيه .. أنت حصلك ايه ؟ صوتك ماله .. ؟

عبد الله : أنت كمان مش سامعنى .. مش سامعنى ازاى .. أنا بتكلم اهوه ..

ابراهيم : الظاهر أنه انخرس يا سعادة البيه (عبد الله يواصل تحريك فمه كانه يتكلم).

الرائد : أو يمكن بيستعبط

ابراهيم : (يلكزه) أنت يا جدع أنت بطل تحريك شفايك على الفاضى

الرائد : كل الحركات اللى انت بتعملها دى مالهاش نتيجة (عبد الله يواصل وكانه يشرح ما به) ..

ابراهيم : يا جدع عيب بلاش استعباط

الرائد : الظاهر الطريقة دى مش هاتجيب نتيجـــة معـــاه (يقترب منه) أنت هاتتكلم ولا لا .. طلع صوت من بقك .

عبد الله : (يتوقف عن تحريك شفتيه ــ يضع يديه على اذنيه .. يرفعهما ــ يكرر المحاولة يحمر وجهــه .. يزيد ويخـــور كالبقرة .. الرائد يمسكه من ذراع وابراهيم كذلك ويتداخل الحوار)

الرائد : ايه فيه ايه . أتكلم . مالك . حصل لك ايه

ابراهيم : اتكلم . رد على سؤال حضرة الضابط . اتكلم ياساهى .. اتكلم يادهل (مازالا ممسكان بعبد الله الذى اصابته الدهشـــة ويظـــلا يتكلمان بسرعة وتختلط الكلمات والاصوات ويعلو الضجيج ، فلانفهم شيئا ..)

((اثناء ما يحدث ينزل الستار وتطفأ الأنوار)) ــ ١٩٧٩

رسالة لندن

"دانتون فايدا" الثورة الفرنسية والأحداث المعاصرة

أمير العمري

مازال فيلم « دانتون » للمخرج البولندى « اندريه فايدا » يثير جدلا واسعا فى العواصم الاوروبية رغم مرور ما يزيد عن العام على عرضه الاول فى كل من باريس ولندن .. وربما - بسبب الاسئلة التى يثيرها الفيلم حول احداث بولندا - مازال يلقى كل هذا الاهتمام فضلا عن فنيته المتميزة كاحد اهم الافلام عن الثورة الفرنسية .

مقدمة :

تتفق الآراء أن الاحداث السياسية الملتهبة التى عاشتها بولندا فى السنوات القليلة الماضية ، والتى وصلت الى ذروتها فى الانتفاضة الكبرى بقيادة نقابة «تضامن»، سوف تصبح علامة فاصلة فى تاريخ الشعب البولندى ، بالرغم من اسدال الستار رسميا على الاحداث بعد اتخاذ عدد من الاجراءات الرسمية الحازمة التى تتمثل فى حل نقابة « تضامن » واعتقال قياداتها وما اعقب ذلك من اعلان الاحكام العرفية ثم الافراج عن المعتقلين ورفع حالة الطوارىء بعد تشكيل حكومة جديدة برئاسة الجنرال ياروزيلسكى واعادة تكوين المنظمات والاتحادات الثقافية والادبية وملاحقة بعض عناصرها .

وهو وضع ربما لم يفلت منه سوى اتحاد السينمائيين البولنديين ، الذى تمكن مؤخرا من التوصل الى حل وسط مع السلطات ، يضمن استمرار الدولة فى دعم السينمائيين وتمويل الانتاج السينمائى ، ولكن بعد أن تم الاتفاق على أن يقدم اندريه فايدا استقالته من رئاسة الاتحاد بسبب دوره النشط فى دعم نشاط « تضامن » .

وفيلم « دانتون » .. هو اول فيلم يقوم باخراجه اندريه فايدا بعد الاحداث البولندية، وبعد أن آثار فيلمه السابق « رجل من حديد » اصداء واسعة بسبب تاييده لحركة عمال التضامن ، وان كان الفيلم قد عرض فى بولندا دون حذف اية لقطة من لقطاته كما يؤكد فايدا نفسه .

وقد انتج « دانتون » انتاجا مشتركا بين مؤسسة السينما البولندية وشركة افلام لوسانج الفرنسية وبدعم من

وزارة الثقافة الفرنسية ايضا . واشترك فى كتابه السيناريوله الى جانب فايدا، الكاتب الفرنسى جان كلود كارير الذى كتب أغلب أفلام المخرج الفرنسى الكبير لوى بونويل . ويعتمد السيناريو على مسرحية بولندية كتبها عام ١٩٢٩ الكاتب البولندى ستانيسلاف برسينسكا ، وسبق أن اخرجها فايدا على مسرح الترسانة البحرية بجدانسك عام ١٩٨١ .

و « دانتون » ليس مجرد فيلما تاريخيا يسعى لاعادة تسجيل واحياء أحداث الثورة الفرنسية الكبرى فى أواخر القرن الثامن عشر وحفظها على شرائط « السيلولويد » الباردة ، بالرغم من أن احداث الفيلم تقع فى نفس الزمان والمكان وتتناول ابرز شخصيات تلك الثورة . ان تناول الفيلم من خلال هذا المنظور ، سوف يفقد الفيلم كل قيمة معاصرة له .

وهو ما ينتقص كثيرا من اهميته ، كما انه لا يفيد التاريخ فى نفس الوقت .

ولعل ما يصلح مدخلا جيدا الى « دانتون » الفيلم ، النظر اليه باعتباره اعادة قراءة لجانب هام من تاريخ الثورة الفرنسية ، من خلال اعادة بناء الصراع الشهير بين دانتون وروبسبير دراميا . الفيلم اذن ، لا يلتزم باحداث التاريخ فى سرده ، ولا يسعى لتوخى الدقة التاريخية المكتبيه فى بنائه للشخصيات والوقائع . فهناك مواقف عديدة وضعت فى صياغتها الدرامية تدعيما لبناء الفيلم وتحقيقا لرؤيته ، وبغرض تجاوز حرفية الحدث التاريخى، رغبة فى طرح رؤية جديدة لقضية الثورة والارهاب واطلاق بعض التساؤلات حول مشروعية الارهاب تحت دعوى حماية الثورة من قوى الثورة المضادة فى الداخل وتحالف الاعداء فى الخارج .

وليس هناك ادنى شك فى تصورى ، ان فيلم فايدا جاء متاثرا ، على نحو أو آخر ، بالاحداث السياسية التى وقعت فى بولندا ، والتى وضعت لاول مرة الطبقة العاملة باكملها تقريبا فى مواجهة سلطة يفترض انها المثل التاريخى لتلك الطبقة .

وبغض النظر عن محاولات الغرب الراسمالى للاستفادة من الاحداث وتصويرها باعتبارها انتفاضة ضد الاشتراكية وكلها بالطبع انطباعات سطحية وبلهاء تجهل التاريخ الخاص للشعب البولندى ، الا ان المواجهة قد وقعت بالفعل ، مهما اختلفت بعد ذلك ، الاجتهادات حول تفسير اسبابها .

ومن الناحية الدرامية والسينمائية ، تصبح الرؤية النقدية التى يقدمها فايدا فى فيلمه من خلال تصويره للصراع الحاد بين دانتون وروبسبير ، أمرا مشروعا تماما وله مبرراته العديدة سواء فى الواقع المعاصر او فى صميم العملية الدرامية نفسها .

وفضلا عن كل هذا ، فان اندريه فايدا يعتبر بلا ادنى شك ، اهم اضافة بولندية الى خريطة السينما العالمية منذ نهاية الحرب العالمية الثانية ، وقد كان فى كل افلامه يعكس دائما موقفا متقدما من حركة الواقع حوله منحازا الى جانب احلام وآمال شعبه

طبيعة الصراع :

والصراع داخل « دانتون » الفيلم،لا ينحصر فقط فى البعدين السياسى والاجتماعى ، ولكنه يتناول ايضا تساؤلات حول دور الافراد فى تشكيل التاريخ ومدى مسئوليتهم فى الانحراف بمساره ، كما يحمل الفيلم الكثير من الرموز والابعاد الشخصية والنفسية والانسانية بشكل عام .

والصراع الذى نشهده ، هو فى الاساس ، صراع فوقى يدور بين جناحين من اجنحة السلطة الثورية .. بين هؤلاء الذين يرغبون فى تجميد الثورة والانعزال بها عن الجماهير وممارسة الحكم ، أعتمادا عى أجهزة عليا مثل لجنة الامن العام والشرطة السرية ، ويلوحون بسيف الارهاب فى مواجهة كل من يخالفهم الرأى ، وأولئك الذين يرغبون فى استمرار الثورة ولكن من اجل تحقيق الاحلام البسيطة للناس فى التغيير مع وضع حد لاستخدام سلاح الارهاب ضد ابناء الثورة انفسهم وهو ما يهدد بالاجهاز على الثورة نفسها فى النهاية عن طريق اغراقها فى بحر من الدماء .

وبين قطبي الصراع ، يقف الشعب نفسه مستبعدا .. متفرجا على الاحداث (الجموع البشرية امام باب الجمعية الوطنية تتلقى نبأ القرارات الخطيرة – في مشهد محاكمة دانتون – اثناء حملات اعتقال عناصر المعارضة) .. فقد اختزلت الثورة الى مجرد رموز . وانشق الاعضاء الموقعون على الميثاق العام وتحولت المحكمة الثورية التي انشاها دانتون نفسه الى اداة لتبرير الارهاب وتلفيق الادلة ضد الثوريين !

ومنذ المشاهد الاولى ، يدخلنا الفيلم مباشرة الى قلب الموضوع . فالشرطة السرية تقوم بتفتيش المواطنين على ابواب باريس ، ثم تقتحم احدى المطابع الثورية التي تهاجم الارهاب في مطبوعاتها ، وتقوم بتحطيم أجهزتها وطرد العاملين فيها دون اعتقالهم حسب ما تقضي به التعليمات . فمدير المطبعة هو « كاميل ديمولان » صديق روبسبير القديم واحد رجال دانتون الاقوياء في ذلك الوقت . وتعكس تفاصيل المشهد وحشية مروعة لا تبتعد بنا كثيرا عما نراه يحدث في نفس اليوم تقريبا . وهو اسلوب يصبغ الظروف وبنفس التفاصيل مشاهد عديدة في الفيلم ، مما يساعد كثيرا في ابراز طابع المعاصرة .

والصراع بين دانتون وروبسبير في الفيلم ، ليس صراعا بين اليمين واليسار او بين التهادن والثورية ، كما يزعم بعض نقاد الفيلم الغربيين . فكلاهما مخلصان تماما لقضية الثورة . ولكن لكل طريقته ومثالياته الخاصة القابلة للتطور ايضا طبقا للظروف المحيطة . فروبسبير يعبر هنا عن المثالي النظري الذي يجد قناعة تامة في الافكار النظرية حتى تصبح لديه ، بديلا عن الواقع الحقيقي من حوله . ان نظرته هي نظرة المثقف الذي يحيا من خلال الفكرة . في البداية نراه يطل من نافذة مسكنه على مشهد الجموع التي تحيط بدانتون للتعبير عن فرحتها بعودته الى باريس . ويبدو روبسبير مترفعا عن الناس .. متأففا حبيسا داخل برجه العاجي .. يخفي غيره خفية من منافسه الشاب القوي البنية التي اصبح يستأثر بحب الجماهير .

وبحكم « الايديولوجية » المجردة في روبسبير ، تمتزج هنا مع رغبته المرضية في السيطرة وفرض النفوذ ، الى ان يجد نفسه منعزلا خالقا حاجزا كثيف بينه وبين الآخرين . فهو لا يتمتع باية صداقات حقيقية . بل ويفقد علاقته الوحيدة ايضا بزميله القديم .. رفيق الدراسة « كاميل ديمولان » محرر المطبوعات الثورية الذي يجد نفسه أقرب الى افكار دانتون الانسانية فيلتحق بمجموعته .

واخلاص روبسبير للثورة ، الذي ينبع من وساوسه النظرية يؤدي به ايضا الى نوع من التشكك المرضي الذي يضخم من احساسه الشخص بمسئوليته عن أمن الدولة ، فينزلق بالتالي الى مأزق الارهاب والصدام مع رفاقه وتصفيتهم . وبذلك يقترب نموذج روبسبير في الفيلم من النموذج الفاشي ، حيث تصبح السلطة الحديدية (متمثلة في لجنة الامن العام التي يقبض عليها) بديلا عن حركة الجماهير . ويصبح الارهاب ضمانا لاستمرار سيطرة المجلس الثوري ، ويصبح أي اختلاف مع ذلك المجلس ، ثورة مضادة .. الخ .

وهو على استعداد للتضحية بكافة الاعتبارات العاطفية والشخصية من اجل تحقيق فكرته الوسواسية عن الانضباط داخل لجنة الامن العام المهددة بالانشقاق بسبب اختلاف الآراء حول مشروعية الارهاب وخطره . وهو لا يأبه حتى لاعتراض « ليندت » العضو الوحيد في لجنة الامن الذي يرفض التوقيع على قرار اعتقال دانتون ورفاقه قائلا لهم : « كنت اعتقد أن وظيفتنا هنا حماية الثوار وليس ذبحهم » !

التكوين الشخصي والموقف الاجتماعي :

وروبسبير كما يقدمه فايدا ، هو رمز للنظرية المجردة التي تستبعد بصاحبها فتنعكس عليه ايضا في صورة مرضية – فيزيائية . انه شاحب الوجه معتل المزاج بارز عام الوجه منعدم الشهية للطعام والشراب ، يعاني من الارق والاكتئاب مع رغبة شرهة في نفس

الوقت ، فى العناية بمظهره امام الناس حتى يصنع له هيبة تتفق مع تكوينه الفاشى . انه يضيع وقتا طويلا فى ارتداء ملابسه ، ويضع « باروكة » خاصة تزيد مظهره قسوة وحدة . ولا يتورع أيضا عن العبث بالفن والتاريخ خدمة لاغراضه . ففى أحد المشاهد ، نراه يخضع أحد الفنانين لكى يرسم له لوحة خاصة ضخمة مرتديا ملابس مفرطة فى الفخامة والابهة متشبها بملوك وأرستقراطى أسرة آل بوربون . ثم يأمر مجموعة من الفنانين بازالة صور دانتون ورفاقه من وسط لوحة ضخمة تخلد رجال الثورة .

وفى منزله ، يسيطر جو من الكآبة الباردة . ويعكس ديكور المنزل مزاجا كئيبا . وعلاقته بالمرأة التى تعيش معه علاقة باردة روتينية تغلفها شعارات أيديولوجية عوضا عن أن تعكس احتياج انسانيا حقيقيا . وهى تكاد تقوم بدور المرضة له ، وان كنا لا نعرف بالضبط اذا ما كانت زوجته أو عشيقته فليس هناك مشهد عاطفى واحد يجمع بينهما . وروبسبير الحقيقى لم يكن متزوجا ولم تعرف له اية علاقات غرامية !

وعندما يقف روبسبير أمام الجمعية الوطنية خطيبا ، مفندا دعاوى معارضيه ، نراه يضم قبضتى يديه على نحو متصلب ويرتفع بقدميه عن الارض فى خطوط مستقيمة حادة فى صورة عصبية ، للتأكيد على قراراته الحاسمة !

وعلى النقيض ، هناك دانتون . انه أقرب الى الرومانس الثورى فى أفكاره ومعتقداته . وينبع تمرده على النظام من رفضه لأن تتجسد الثورة فى مجرد لجنة للامن العام . وهو يرفض فكرة الارهاب بعد أن يدرك ما يمكن أن تؤدى اليه من ضياع للثورة واندثار للثوار ولكن دانتون ايضا ، كان فى وقت سابق مسئولا عن بدء موجة الارهاب: فى احد المشاهد نرى دانتون بعد القبض عليه وهو فى طريقه داخل السجن . وفجأة يجذبه احد السجناء باصقا فى وجهه محاولا خنقه من بين القضبان ، بسبب مسئوليته عن اعدام بعض رفاق الثورة بالامس .

الثورى والناس

وتبتدى شاعرية دانتون فى احساسه الحار بالناس . فهو يذوب بينهم يحتضن هذا ويلقى بالتحية الى ذاك . يعرفه الجميع ويحبونه ويتبادلون الانخاب معه . وهو يحقق شعبية هائلة فى أوساط الفقراء الذين يحتك بهم احتكاكا مباشرا فى الطرقات ، وتعرفه حتى عاهرات باريس اللاتى ينادينه . ويحيط دانتون نفسه ايضا بمظاهر الابهة ويرتدى الملابس الانيقة على طريقة الارستقراطية ، وهى احدى نقطا الضعف التى تجعل خصومه يشككون فى اخلاصه الثورى . وان كانت تبدو فى الفيلم تعبيرا عن شخصيته المتفتحة ورغبته فى الاستمتاع بمظاهر الحياة على العكس من روبسبير الزاهد والذى يعكس ارتدائه للثياب الانيقة تعويضا نفسيا لضعف ما !

ولكن بالرغم من الشعبية التى يتمتع بها دانتون . فانه يرفض اقتراحات اصدقائه الذين يطالبونه بقيادة الاضراب العام اعتمادا على تاييد الناس له ، من اجل تحدى سلطة لجنة الامن العام وكشفها . ولكن رومانسية دانتون الثورية تجعله يفضل سلاح الخطابة الشعرية أمام الجمعية الوطنية واستخدام سلاح المناورة لاحراج روبسبير عن طريق الهجوم على تجاوزات جهاز الشرطة السرية التابع له .

وتؤدى النزعة الماكيافيلية الكامنة لدى روبسبير ، الى اختلاقه مؤامرة مزعومة بقيادة دانتون لاسقاط الجمهورية . وينهار أحد زملاء دانتون تحت الضغط والتعذيب ويوقع على اعترافات كاذبة ، تتخذها مجموعة روبسبير وسانت جوست فيما بعد ، مبررا لاعتقال دانتون ومجموعته واعدامهم .

وجها لوجه

فى اللقاء الوحيد المباشر فى الفيلم بين الخصمين دانتون وروبسبير ، يركز فايدا على ابراز التناقضات الشخصية والسيكولوجية بينهما، وانعكاس ذلك على موقفهما الاجتماعى . يستعد دانتون لاستقبال روبسبير باعداد مائدة حافلة باطيب انواع الطعام والشراب، وسط جو شاعرى تصاحبه الموسيقى وتحيطه اللوحات الفنية الكلاسيكية ، فى احد قاعات الفندق الارستقراطى الذى استولى عليه الثوار .

وبينما ياخذ دانتون فى التهام الطعام بشراهة ، يرفض ضيفه تناول اى شىء منه ، ويجلس مصغيا فى برود الى الموسيقى. ويبدا دانتون فى محاولة اثارة شهية روبسبير بشتى الطرق . ولكنه يفشل ويتوقف عن الاكل . ثم يبدا فجأة فى قذف محتويات المائدة فى غضب فى محاولة لاثارة مشاعر روبسبير الذى يبدا الحديث بلهجة تحمل تهديدا واضحا فى محاولة لاقناع دانتون بتغيير مسلكه والخضوع لتيار السلطة. ويعارضه دانتون برقة متحدثا فى شاعرية حالمة عن الآمال التى يعقدها الناس على الثورة . ويتحدث عن التاريخ الذى يكتبه الثوار واهمية الحفاظ عليه نقيا . وعندما يتحول روبسبير للحديث عما يصلح للناس من وجهة نظره ، يثور دانتون ويتهمه بجهل حقيقة اولئك الذين يتحدث عنهم : « انك تنظر الى الناس كما لو كانوا ابطالا فى رواية قديمة » !

ويسعى دانتون الى اقتحام روبسبير وخلق جسر وجدانى للاتصال معه ومخاطبة احاسيسه فى صورتها النقية الاصيلة . ويحاول أن يزيل القناع الجامد الذى يغلف عقله وروحه . وربما تحت تاثير الخمر ايضا ، ينهض دانتون ويحتضن روبسبير ثم يسند رأسه الى كتفه ويغفو قليلا . ثم ينهض ويسكب النبيذ الاحمر فى كاس روبسبير حتى تفيض الكاس ، تعبيرا عن تحذيره من بلوغ الارهاب الدموى لقمته !

ويعتبر هذا المشهد واحد من ابرز واهم مشاهد الفيلم كله . وهو يلخص على نحو بليغ وتقتصر كل ما يريد فايدا ان يعبر عنه . وتتكامل كافة العناصر للتعبير عن المضمون من خلال التركيز على التفاصيل الدقيقة فى بناء حركة الممثلين واستخدامهم للكلمات (رغم الدوبلاج الفرنسى الذى استخدم فى دور الممثل البولندى الذى قام بدور روبسبير) .. كذلك يعبر مسلك كل منهما ازاء الطعام والشراب والاحساس بالموسيقى عن تكوينه الخاص . وفى هذا المشهد يصل اداء الممثل الفرنسى جيرار ديبارديو (فى دور دانتون) الى قمته . حيث يخلق بحيويته وتدفقه ايقاعا شديد الحيوية داخل المشهد بالرغم من محدودية مكان التصوير . ويعد هذا المشهد بمثابة المفتاح الحقيقى لمشهد المحاكمة الذى يبلغ فيه الفيلم ذروته :

يقف دانتون مفسحا ما بين ذراعيه متحركا فى دوائر عريضة متسعة ، بلحيته الشعثة وفتحة قميصه العريضة التى تكشف عن صدره العريض البارز ، ويوجه خطابه فى صوت جهورى قوى مخاطبا الشعب الفرنسى ساعيا الى استنفار الناس للتحرك من اجل حماية الثورة من تيار الجمود والارهاب .. « أيها الشعب الفرنسى.. انك انت المجرم الحقيقى المسئول عما يقع » !

ويكشف هذا المشهد الروح الفوضوية التى تحرك موقف دانتون . انه يرفض سلطة الدولة ويفضل التحرك التلقائى للجماهير . وهو يلجأ الى سلاح الخطابة الثورية الشاعرية حتى يكاد يفقد صوته تماما . وهو يسحب الاعتراف بشرعية المجلس الثورى رافضا أن يحاكم الا على أيدى الشعب الفرنسى نفسه !

معاهدة دانتون

يرفض دانتون ــ فايدا ، النظام الاستبدادى ويحذر لعبة التصفيات بدعوى حماية الثورة . وهو ينتقد الشرطة البيروقراطية متمثلة فى جهاز الشرطة ولجنة الامن العام ولجنة الميثاق . ويحذر من التوجه الى « المقصلة » باعتبارها أداة القمع الاسطورية للسلطة ، وبديلا عن الاعتماد على حركة الجموع . ولكنه نتيجة لمثالياته ورومانسيته ، يرفض التصدى للارهاب بالحركة المنظمة بل انه يرفض حتى حماية نفسه عن الاعتقال مفضلا أن يتحول الى شهيد يلهب مشاعر الاجيال القادمة .

ومن المثير للدهشة ، أن بعض نقاد الفيلم ، يقارنون بين انتهازية دانتون ويمينيته ، فى مواجهة اخلاص روبسبير للثورة ويساريته . وهى رؤية لا تتشبث بالافكار النظرية المسبقة والجاهزة ، بغض النظر عما يطرحه الفيلم بالفعل من خلال اعادة رواية القصة بروح جديدة . وهناك من زعموا ايضا أن الفيلم يضع

الديمقراطيةالليبرالية فى الغرب فى مواجهــة الديكتاتورية البيروقراطية فى الشرق ، ومن الغريب أن أصحاب هذا الرأى يستندون على اختيار فـايدا للمثل الفرنسى ديباردیو فى دور دانتون ، امام الممثل البولندى فوســيتش زوديــال فى دور روبســبير ، وهــو نوع من التبسيط الآلى الذى يدعو الى الرثاء حقا !

ومن الضرورى اعــادة التاكيد على أن « دانتــون » لا يستمد أهميته فى تصورى ، من اخلاصه لوقائع التاريخ . فهناك العديد من التفـاصيل التى ينسجها الفيلم من اجـل ابراز أفكاره وتدعيم ابنـائه الدرامى . ومشـهد المحاكمة باكمله مثلا ليس سوى نوع من التخيل الدرامى ، لاننـا لا نملك أية معلومات تاريخيـة مؤكدة عن وقـائع محـاكمة دانتون . ان أهمية الفيـلم تاتى من كونه يعيد اسـتخدام مادة التاريخ ويعيـد صياغتها ـ دراميا ، من اجـل ابراز قضية شديدة المعاصرة . وهى قضية تبدو أكثر الحاحا فىعالم اليوم بما فى ذلك بالطبـع فى العالم الثالث : العلاقة بين السلطة والثورة ، الابطـال والجماهير ، النظرية والواقع ، العقائدى والرومانسى ، البعد الذاتى والبعـد الاجتماعى ، المؤسسة البيروقراطية وحركة الجموع .. الخ .

من المفيد للغاية ، ان نقرا ملف قضية دانتون من خـلال فيلم فايدا على ضوء ما يحدث حولنا فى العالم ، وما حـدث فى بولندا أيضا . وهذا كمـا أتصور ، مما يدعم الفيـلم ويجعله عمـلا يحمـل روح المعاصرة . كذلك ، فمن الهام أن نتناول الفيلم أيضا باعتباره امتدادا لروح المرحلة الجـديدة التى تمر بهـا سينما فـايدا منذ فيلم « رجل من رخام » ـ ١٩٧٧

سينمائيات دانتون

يعتمد « دانتــون » على السيناريو الدقيق لجان كلود كاريير ، الذى يمزج بين العـام والخــاص ، والمحمل بكافة الابعاد التى تبرز التناقضـات بين نوعين من الرجـال ومن صناع التاريخ عـلى أرضية الواقع الثورى فى فرنســا أواخر القرن الثامن عشر .

ويعتمد أسلوب الاخراج على استخدام الحـركة المدروسـة للمثلين واسـتخدام التـكوين وزوايا التصوير المتنوعة على نحـو يغنى الدراما ، وعلـى المزج بين الطريقة الروائيـة والتسجيلية فى بنـاء المشـاهد مع الاسـتفادة القصـوى من امكانيات الحوار المسرحى مع جعله مقتصدا ومكثفا .

وتتضح الطريقة التسـجيلية فى تصوير مشاهد القبض على معارض المجلس الثورى ، حيث يقتحم رجال البوليس احـد المعسكرات التى يرقد فيهـا ثوار باريس ، وعن طريـق احد اعوان الشرطة ، يمكنهم التعرف على وجود الرجـال الذين أمر روبسبير باعتقالهم . وفى مشـهد تحطيم المطبعـة الثورية ، تعكس التفـاصيل تسجيليا يكتسب أبعادا معاصرة المديدة للمشهد ، طابعـا تماما موحيا بكل ما يحـدث فى بلداننا اليوم .. وفى المشهد الاول ، يصور فايدا الوجـوه القلقة للناس وتساؤلاتهم حـول اتساع نطاق الارهاب ،وتفتيش الشرطة للقادمين الى باريس ، واستخدام لقطـات عديدة ـ دخيلة ، للمقصلة من زوايـا مختلفة ، والتركيز على نصلها الحاد المغطى لحمايته من رذاذ المطر ، والسلة المعدة لتساقط الرءوس داخلها .. الخ .

ويقـدم فايدا فى فيلمه ، نموذجين للفنـان : هنـاك الاول الذى يعمل بايحـاء من السـلطة ولا يمانع فى تزييف التاريخ عن طريق اسـتبعاده للعناصر المعارضة من لوحـات تمجيد قادة الثورة . والثانى ، هو نموذج الفنــان الواقعى الذى يستمد مادته من خـلال التحـامه الحى والمبــاشر بالواقع وبالناس البسـطاء . وهو يسـجل بريشته وسـط الجماهير فى النهاية تفـاصيل اعدام دانتون ورفاقه .

ويعتمد فايدا على خلــق بعض التكوينات الموحيــة ، كما نرى فى لقطة لدانتــون وهو فى طريقـه الى المقصلة وسط الحراس ، حيث يظهـر دانتون على خلفية لاعمـدة كنيسة نوتردام الشهيرة ، ويبدو كما لو كان قديسـا ساقا الى الموت من أجل معتقداته . وفى لقطة أخرى ، نرى لوسيل.. زوجة ديمولان تجرى وســط الجمـوع عارية القدمين ..

تحمل طفلها على صدرها ، حيث يبدو كما لو كنا نشاهد احدى شخصيات لوحات الفنان ديلاكروا مثلا :

وتحدد الملابس والماكياج ملامح الشخصيات ، كما ذكرنا فى حالتى دانتون وروبسبير ، وأيضا « كوتون » رئيس المحكمة التى قامت بالمحاكمة الهزلية لدانتون ورفاقه ، وهو يرتدى ملابس فضفاضة ضخمة زاهية حيث يبدو اقرب الى المهرج الذى يؤدى دوره من أجل ارضاء سيدة . وتكتسب ملامح وجه سانت جوست — أكثر العناصر تطرفا — وحشية وشراهة للدماء من خلال الماكياج الذى يوحى أيضا ، على نحو ما ، بنوع الشذوذ الكامن الذى يحرك دوافع الشخصية !!

يبدأ الفيلم بالطفل الصغير .. شقيق عشقة روبسبير وهى تقوم بتدريبه على ترديد مبادىء حقوق الانسان للثورة الفرنسية ، وينتهى الفيلم بعد ان تعلم الطفل بالفعل ان يردد تلك المبادىء بدون أخطاء على مسامع السيد روبسبير . ولكن بعد أن تكون مسيرة الدماء قد بلغت أوجها . وهى خاتمة تاتى مباشرة بعد مشهد اعدام دانتون .

خاتمة قصيرة

قد نختلف مع الفيلم فى بعض طروحاته ، وقد لا يعجب البعض منا بالتجريد الذى يشوب تناوله لبعض الوقائع التاريخية .

وقد لا يكون هذا هو الفيلم الذى يدور فى أذهان البعض منا عن دانتون وروبسبير وقضية الثورة عموما والثورة الفرنسية بوجه خاص ولكن بالرغم من كل هذا ، فان « دانتون » يبقى فى النهاية فيلما يدافع عن الانسان وعن قيم الحرية والديمقراطية ، وهو يظل أيضا أهم الاعمال السينمائية التى استلهمت وقائع تلك الثورة العظيمة ، وكثرها معاصرة واثارة للجدل . وهو ما يجعل من « دانتون » .. احد أعمال الفن العظيم فى زماننا !

رسالة الجزائر

كتب جديدة ومهرجان شعري

مصطفى فاسي

— **الكتب الجديدة :**

صدر مؤخرا عن المؤسسة الوطنية للكتاب مجموعة من الكتب والترجمات ، ومن بينها :

— **قصص من الادب العالمي :**

وقد قام باختيار هذه المجموعة من القصص وترجمتها عن اللغة الفرنسية الأديب الجزائري المعروف عبد الحميد بن هدوقة. ويقع الكتاب في حوالي مائتين وخمسين صفحة ، ويضم عشر قصص لسبعة كتاب عالميين يتفاوتون شهرة واهمية. وهؤلاء الكتاب هم الأدباء الروس المعروفون « **بوشكين** » و « **تشيخوف** » و « **ودستويفسكي** » ، والكاتب الامريكي « **مارك توين** » ، ثم ثلاثة من الكتاب الفرنسيين وهم « **مارسيل ايمي** » و « **اندري دال** » و « **الفونس دوديه** » .

ونحن نلاحظ بطبيعة الحال تفاوت أهمية هؤلاء الأدباء فاذا كان الأربعة الأوائل وهم الكتاب الروس بالاضافة الى مارك توين الأمريكي ادباء كبارا فرضوا أهميتهم ومكانتهم على المستوى العالمي ، فان الأدباء الفرنسيين الذين اختار ابن هدوقة أن يترجم لهم اقل أهمية ومكانة، وحتى الفونس دوديه الذي يعتبر اكثر شهرة من زميليه الفرنسيين يظل اقل اهمية من الكتاب الروس الثلاثة وعن مارك توين بدون شك ، فقد اشتهر الفونس دوديه بمجموعة من القصص الفكاهية البسيطة من بينها رسائل عن طامونتي وطارطاران دي طاراسكوز .. الخ .

وفي تصوري لو أن هدوقة اهتم بالترجمة لمجموعة من الأدباء المتقاربين الاتجاه والاسلوب أو ادباء منتمين الى بلد واحد لكان ذلك افضل بكثير ولاستطاع ان يقدم لنا مجموعة من التجارب المتقاربة التي تعبر عن اتجاه ما أو طريقة ما او مذهب ما في الكتابة مثلا .

ومهما يكن فان كتاب « **قصص من الأدب العالمي** » يعتبر اسهاما واضافة جديدة تثري المكتبة الجزائرية مع املنا ان يواصل الاستاذ

ابن هدوقة تقديم ترجمات أخرى اكثر همية وفائدة .

ـ تطلعات الى الغد:

يضم هذا الكتاب وهو لمؤلفه الناقد الشاب « **مخلوف عامر** » مجموعة من المقالات النقدية كتبت كما ذكر المؤلف نفسه فى مقدمة الكتاب « فى فترات متقطعة وهى لا تؤلف موضوعا واحدا ويعود ذلك أساسا الى ان كتابتها خضعت لظروف خاصة » .

وبالفعل فاننا عندما نتصفح الكتاب سنجد ان المقالات المنشورة فيه متنوعة مختلفة المواضيع ويمكن أن نذكر من بينها هذه العناوين : من أجل ثورة ثقافية ، حول ظاهرة الغزو الثقافى ، عبد الحميد بن باديس علم بارزفى تاريخ حركتنا الوطنية، ملامح الواقعية الاشتراكية وعوامل تأثيرها فى الأدب العربى حول ظاهرة الغموض فى الشعر ، نحو منهج نقدى معاصر . مع العلم ان بعض هذه المقالات كان نظريا ، بينما كان بعضها الآخر تطبيقيا ، يعتمد على دراسة مؤلف من المؤلفات، ومن بين مقالات الكتاب التطبيقية نجد هذه العناوين :

« ادب الحرب » ، والمقال محاولة لعرض وتحليل هذا الكتاب (ادب الحرب) الذى الفه بالاشتراك كل من الروائى السورى المعروف حنا مينة والدكتورة نجاح العطار ثم مقال من قضايا التجديد والالتزام »وهو عنوان المقال وفى الوقت نفسه عنوان الكتاب الذى يدور حوله المقال وهو للكاتب الفلسطينى المعروف ناجى علونى رئيس اتحاد الكتاب الفلسطينيين سابقا ، والمقال عبارة عن عرض فصول هذا الكتاب وتلخيص الافكار التى جاء بها ناجى علونى .

وهناك مقال آخر عنوانه : رفض الواقع والثقة بالمستقبل » والمقال مخصص لديوان الشاعرة الجزائرية النسائية زينب الأعرج « يا أنت من منا يكره الشمس » الصادر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق .

ويتلو هذا المقال مباشرة مقال عن ديوان الشاعرة الجزائرية الشابة **ربيعة جلطى** « تضاريس لوجه غير باريسى » المنشور فى دمشق ايضا ، وهذه الشاعرة الشابة تنتمى بدورها الى جيل زينب الأعوج فقد بدأت الشاعرتان التعامل مع الشعر منذ سنوات قليلة .

وقدم مخلوف عامر لمقالته بمقدمة عن ارتباط ادب الأدباء الشباب فى السبعينيات بالواقع وذلك بسبب وعى هذا الجيل وبسبب التحولات الديموقراطية التى عاشتها الجزائر فى هذه المرحلة ، ثم حاول استعراض الموضوعات والمضامين التى يحتويها الديوان مركزا على الاشارة الى ارتباط ربيعة جلطى بالواقع وبالانسان ومستشهدا ببعض الأبيات الشعرية مثل قول ربيعة: تعال نسمر قلبينا على أسوار الاحياء الشعبية

فالمنشورات السرية لم تعد تسع عشق القضية .

واذا كان مخلوف عامر قد قصر فى التعرض للجانب الفنى فى ديوان زينب الأعوج فانه حاول أن يمنح ديوان ربيعة جلطى بعض مايستحقه فى هذا الجانب .

واذا كان قد أخذ على زينب قلة اهتمامها بالرمز والأسطورة فقد أخذ على ربيعة الاكثار فى

استعمالها والمبالغة فى ذلك .

وبعد فمما لاشك فيه ان كتاب « تطلعات الى الغد » الذى يضم هذه المجموعة من المقالات النقدية ، وبغض النظر عن تفاوت هذه المقالات من حيث الأهمية فانه يعتبر اضافة هامةللمكتبة الجزائرية وخاصة أننا نشكو كثيرا من النقص فى مجال النقد .

— تجارب فى الأدب والرحلة :

الدكتور أبو القاسم سعد الله أديب ومؤرخ فاذا كان قد اتجه أكثر الى التأريخ للحركة الوطنية الجزائرية وللمرحلة الكولونيالية فى الجزائر كما اتجه الى البحث فى تاريخ الثقافة الجزائرية منذ العهد التركى فانله جانبا آخر يعرفه بعض المقربين منه وبعض الناس ولا يعرفه آخرون وهو الجانب الأدبى اذ من المعروف أنه نشر ديوانا شعريا أيام الثورة التحريرية الجزائرية كما كتب فى القصة .

وأصدر مؤخرا كتاب بعنوان « تجارب فى الادب والنقد » وقسمه الى خمسة عناوينكبيرة هى : دراسات ومقالات مع الكتب ، مناقشات وأحاديث ، رحلات ، الملاحق .

وعلى الرغم من ان عنوانالكتاب هو تجارب فى الأدب والرحلة فان الجانب التاريخىالدكتور سعد الله فرض نفسه عليه أحيانا وذلك نجد أن سعد الله المؤرخ فى بعض مقالات الكتاب يطغى على سعد الله الاديب فنعثر مثلا من بين مقالات الكتاب على العناوين التالية : أربع رسائل بين باشوات الجزائر وعلماء عنابة ، حول أسطورة المروحة الخ... لابد أن الدكتور سعد الله بذل جهدا هاما فى جمع مادة هذا الكتاب وتبويبها وتاليفها وهو يستحق على جهده كل الشكر والامتنان ، فكتابه هذا مفيد للقراء والدارسين على حد سواء .

— مهرجان محمد العيد الشعرى :

تحت شعار «من أجل ثقافة أصلية ومتطورة» افتتح المهرجان الشعرى الثالث لمحمد العيد آل خليفة فى مارس ١٩٨٤ فى مدينة بسكرةبالشرق الجزائرى ليدوم أياما تلقى خلالها محاضرات تركز على دراسة العلاقة الوثيقة بين الشعر والواقع الجزائرى ابتداء من عهد الثورة التحريرية مرورا بعهد البناء والتشييد كما تخصص امسيات للقراءات الشعرية للشعراء المدعويين للمشاركة فى المهرجان .

فهذا المهرجان اذن فرصة للمحاضرين والشعراء كى يدرسوا الشعر الجزائرى فى جوانبه المختلفة وكى يلتقوا مع الجمهور ، وهو بالاضافة الى مهرجان القصة الذى يعقد كل سنة فى مدينة سعيدة بالغرب الجزائرى .

وبالاضافة الى الأسابيع والمهرجانات الثقافية التى تجرىعلى مستوى الولايات والبلديات المختلفة فانه يعتبر اسهاما مهما فى محاولة خلق حركة ثقافيةنشيطة ومستمرة.

الدكتور مندور ..
كما تراه ملك عبد العزيز

نشرت المجلة فى العدد الرابع حوارا مع الشاعرة ملك عبد العزيز تحت عنوان « الدكتور مندور .. كما تراه ملك عبد العزيز » ، وقد ورد فى الحوار بعض ما يتطلب التوضيح :

جاء فى الحديث (كنت كلما انجبت طفلا اشعر أنه « أى الدكتور مندور » يطلب المزيد) بينما حقيقة الكلام (لقد كان احساسه بالأبوة يزداد مع كل طفل جديد) .

كما ورد اسم الفنان المصور « حامد سعيد » مع أسماء الأدباء الشبان الذين كتب عنهم د. مندور فى مطلع حياتهم الأدبية ، والحقيقة أن الحديث عن حامد سعيد كان اجابة عن سؤال منفصل عمن كتب عنهم من الفنانين التشكيليين ذلك أن حامد سعيد كان فى قمة نضجه وعطائه الفنى حين كتب عنه مندور ولم يكن ناشئا مثل الأدباء الذين ورد ذكرهم .

كذلك ورد أن الدكتور محمد برادة حصل على الدبلوم عن اطروحته « مندور وتنظير النقد العربى » والصحيح أنه حصل على دكتوراه الدولة من السوربون وليس الدبلوم .

ملف كاريكاتير
جلال الرفاعي

جلال الرفاعى

— من مواليد عام ١٩٤٦ بقرية كفر عين فى فلسطين المحتلة .

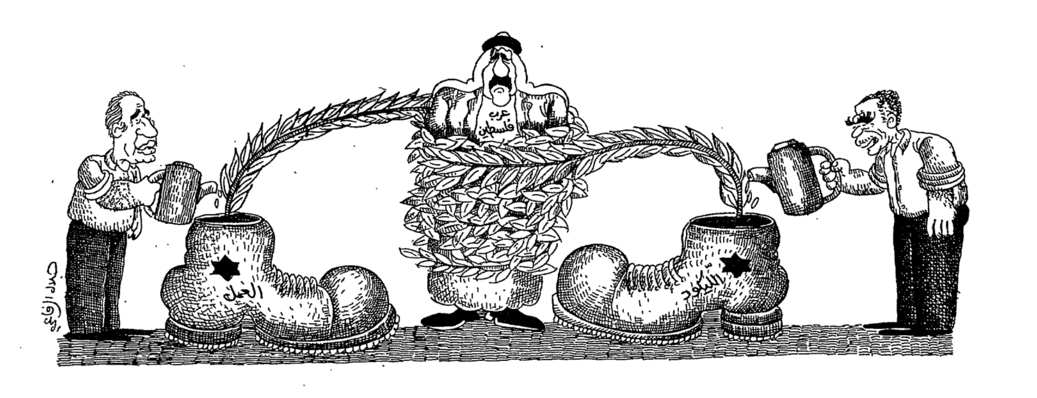
— درس الاخراج الصحفى والرسوم المتحركة فى بريطانيا .

— عمل خطاطا ورساما للكاريكاتير فى صحف الشعب والدستور الأردنية . ومن ثم رساما للكاريكاتير ومراسلا مقيما لصحيفتى الشعب والرأى الأردنيتين بمدينة لندن . ومن بعدها رئيسا للقسم الفنى ورساما للكاريكاتير فى صحيفة البيان التى تصدر فى دبى بالامارات العربية المحتلة .

— له كتابان كاريكاتيريان الأول صدر بعنوان (فى الصميم) عام١٩٧٤ . والثانى بعنوان (جلال الرفاعى ١٩٨١) . ويعد الآن لاصدار مجموعة كاريكاتيرية ثالثة .

— شارك فى عدة معارض فنية فى عمان ولندن والامارات العربية المتحدة .


مظلة كامب ديفيد
يسقط
كامب
ديفيد
العالم
العربي
جلال الرفاعي


عرب
فلسطين
العمل
الليكود

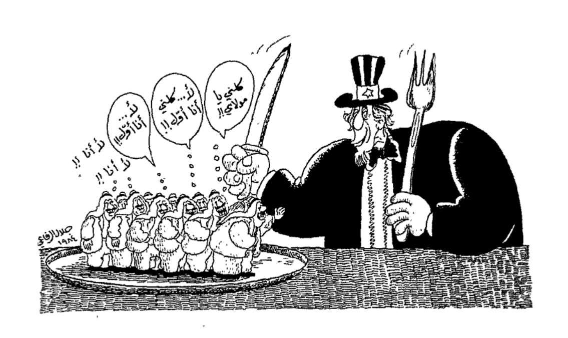


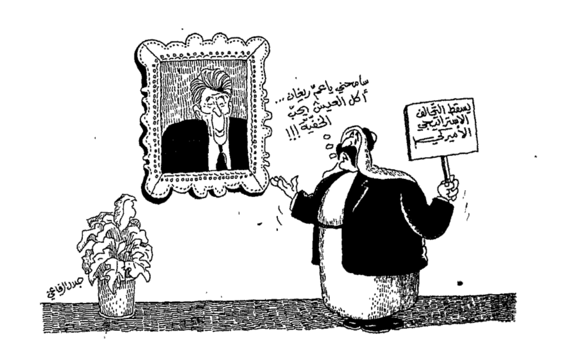
التضامن
يا عرب!
... وانت ما بتشتم
في أميركا ليه ؟!
لا ... لا
ومليون لا
لأميركا!
أميركا
عدوة
الشعوب!
أميركا
عدوة
الحرية
يسقط
أميركا
NO!
TO
U.S.A
جلال الرفاعي


مين أقرب النا على فلسطين ... تونس
والاّ السّودان والاّ
اليمن ؟!
ناجي العلي ١٩٨٣

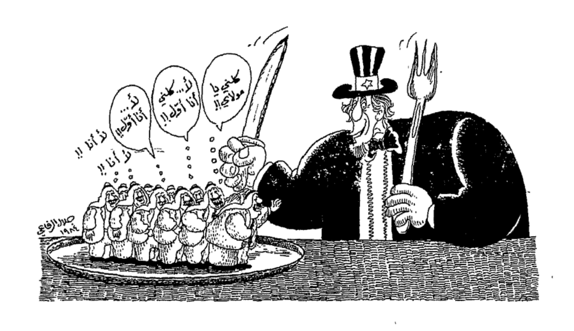

جلال الرفاعي ١٩٨٣
(الاقتتال الفلسطيني) !!

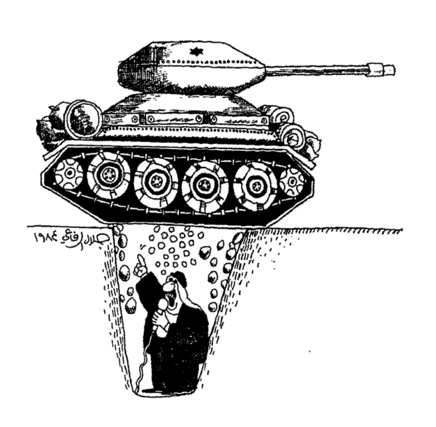

بيقولوا السّلام بارد مع مصر...
قلت أسخّنه شويّة !!!
صلاح الرفاعي
١٩٨٤


كلني يا مولاي!!
لأ... كلني أنا أول!!
لأ... أنا أول!!
لأ أنا!!
لأ أنا!!
صلاح الرفاعي ١٩٨٤

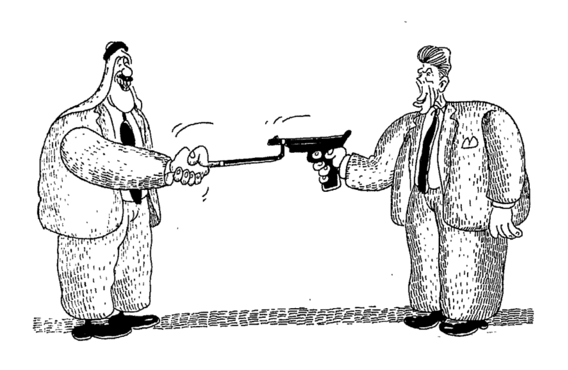

سامحني يا عم "ريغان"... أكل العيش يحب الخفية!!!
يسقط التحالف الاستراتيجي الأميركي
صلاح الرفاعي


لبنان
جلال الرفاعي
١٩٨٣


كلني يا مولاي!!
لا... كلني أنا أولاً!!
لا... أنا أولاً!!
لا أنا !!
لا أنا !!
جلال الرفاعي
١٩٨٤


ناجي العلي ١٩٨٤


فلسطين عربية!!
أي فلسطين بتقصد ...
فلسطين ١٩٤٨ والا
فلسطين ١٩٦٧ ؟!
المعتدل بالله
ناجي العلي ١٩٨٤





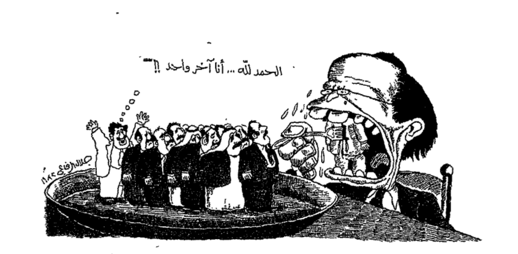
(شولتز ... والبحث عن السلام)!!


تسقط أمريكا
جلال الرفاعي ١٩٨٤


نطالب بتغيير موقف أمريكا!
بذمتك... لو كنت محلي بتغير سياستك!!
الأرصدة العربية
جلال الرفاعي

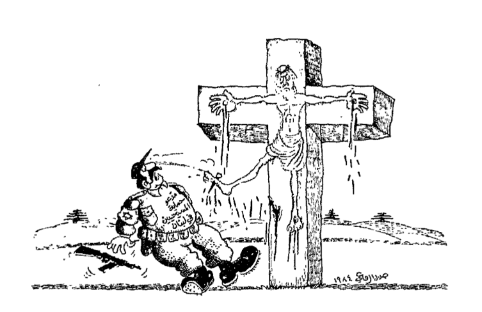


(في انتظار الطبخة)!!




... وإذا أقدمت أميركا على نقل سفارتها
إلى القدس فسنقطع رقبة كلاً من
يقطع علاقاته معها !!
جلال الرفاعي


أهبل ... يقولوا عنّه مليون مرّة جبان ...
ولا مرّة واحدة شهيد !!
استشهاد شاب
فلسطيني برصاص
الاحتلال
الصهيوني!
جلال الرفاعي


حماية
المسيحيين
في لبنان



رقم الايـداع ١٩٨٣/٦١٧١

مطبعـة اخـوان مورافتـلى
١٩ شارع محمد رياض ـ عابدين
تليفـون ٩٠٤٠٩٦

عدد خاص



كتاب الأهالي ٣

في إصلاح ما أفسده الانفتاح

د. إبراهيم العيسوي

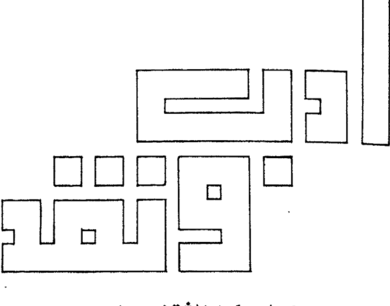
أدب ونقد

٧

سبتمبر ١٩٨٤

مجلة كل المثقفين العرب

ها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى



مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

العدد السابع

السنة الأولى

سبتمبر ١٩٨٤

مجلة شهرية

تصدر منتصف

كل شهر.

□ المراسلات: مجلة أدب ونقد - مقر جريدة الأهالى ٢٣ ش عبد الخالق ثروت

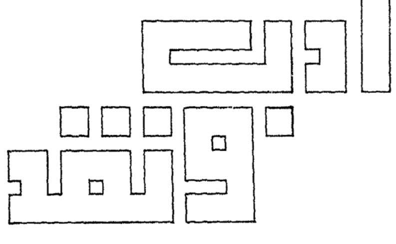
القاهرة - الرقم البريدى ١١٥١١

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات

الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولارًا أو ما يعادلها

الاشتراكات فى البلدان الأوربية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها



يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

فى هذا العدد :

صفحة

افتتاحية

فى المدرسة تكون البداية

د. الطاهر أحمد مكى

تتغذى الثقافة وتتسع بالقراءة ، والقراءة عادة ، والمدرسة افضل مكان لتاصيلها بعد البيت ، وبخاصة بعد ان صرفت ازمة الاسكان الناس عن التفكير فى بيت تحتل المكتبة منه ركنا ، او يتوفر فيه الهدوء لمن يريد أن يخلو بنفسه قارئا .

ولم تكن المدرسة المصرية غافلة عن دور المكتبة فى غرس هذه العادة بين تلاميذها ، ودورها فى تنمية مداركهم ، فكانت موضع الاهتمام الكامل ، يتجلى ذلك واضحا فى تهيئة المكان المناسب لها ، وتغذيتها دوما بالكتب والمجلات ، وتشجيع التلاميذ فى التردد عليها ، وبلغت العناية بالمكتبة ذروتها ، فاختص كل فصل دراسى بمكتبة خاصة به ، الى جانب المكتبة العامة ، يقوم على امانتها تلميذ ، وتعيش على ما يقدمه لها التلاميذ انفسهم ، تبرعا أو اعارة ، وتقدم الكتب لتلاميذ الفصل ، يقراونها خلال ساعات محددة ، او فترات الراحة ، او يحملونها الى بيوتهم .

ولكن ظاهرة تخريب المدارس المصرية التى عمت فى خمسة العشرة عاما الأخيرة على اوسع نطاق ، اتت على مكتبات المدارس تماما ، فحولتها الى فصول او مكاتب او مخازن ، ولم يعد فى الفصول نفسها فراغ يوضع فيه دولاب كتب ، وتوقف امداد المدارس بالكتب الجديدة والمجلات ، وشيئا فشيئا لم تعد المكتبة ولا الكتاب يمثلان شيئا فى حياة تلاميذنا ، وانعكس هذا بدوره فى سلوكياتهم فى بيوتهم ، فلم يعد القادرون

يهتمون بأن تضم بيوتهم مكتبة او ركنا لها . رغم انها تحوى كل الوان الترف المادى ، مما أبدعته المدنية الحديثة ، مصنوعا فى مصر او مستوردا من الخارج . وادى هذا الى قلة توزيع الكتاب الجاد ، وشكوى اصحاب المكتبات من كساده . وشدة الاقبال على الكتب الصفراء الساقطة ، تدور حول الجنس . او تبشر بالأوهام والخرافات .

ومثل هذا كان مفهوما فى سياسة تعمل على تسلية الشعب والهائه، وشغله عن كل جاد من اموره ومما يحاك حوله ؛ أما ونحن نحاول ترتيب البيت ؛ وتجاوز سنوات القحط ، وصنع حاضر افضل ، والاستجابة ليقظة بدت طلائعها فى الاحساس بما نحن فيه من تخلف ، والقضاء على المعوقات ؛ **فالخطوة الأولى لذلك كله ، أن نعنى بالثقافة والفن ، وأن نحول دون ان يدع ابناؤنا المدرسة ، او يتخرجوا فى الجامعة ، ولم يقراوا غير الكتاب المقرر ، وهو ردىء ، والمذكرات الملخصة ، وهى مشوهة ولا يمكن لأحد ان يحتج بالميزانية ، فقد كنا ننفق ملايين تبلغ العشرة او تزيد ، على مهرجان يقام كل عام ، وغايته ان يتجه يوم ٦ أكتوبر من كل عام الى بيت السادات يحمل المشاعل ، وليوح له بالاعلام ، ويهتف بحياته ثلاث مرات ، ثم يعود من حيث أتى ، ومبلغ علمى ان الرحلةالى بيت الرئيس توقفت ، وأن الانفاق على المهرجان لايزال مستمرا .**

تقول الحكمة القديمة ، لأن تضىء شمعة خير من ان تعلن الظلام الف مرة ، وبدل ان نتحاور حول واقعنا الثقافى ومرارته وتخلفه وان نقف عند هذا الحد ، فلنحاول أن نبدأ ، وأن نتقدم بالأمر خطوة ، وأن تكون هذه الخطوة فى المدرسة الابتدائية ، وتلاميذها ومدرسوها هم اعصاب القرى ، ينتشرون على امتداد القطر كله ، فى شوارع المدن ، وفىصغريات النجوع والكفور والقرى ، فنجعل فيها للمكتبة مكانا ، مكتبة تربوية تخدم التلميذفى تحصيله العلمى فتقدم له المواد المعاونة من الخرائط والأشرطة وكتب النصوص ، ونجعل فيها للكتب الثقافية مكانا آخر ، يتجاوز المقررات ، ولا يقتصر على المدرسة ، فتعين التلميذ بما يمكن أن يستعير ويقرأ فى بيته ، فتتسع ثقافته ، وتتسع مداركه ، وتؤكد ميوله ورغائبه .

وأن نتسع بها خطوة ، فلا تكون بالضرورة وقفا على المدرس والتلميذ ، فنخرج بها الى سكان القرية انفسهم ، مهما كان عدد القادرين على القراءة محدودا ، ولن يكون ذلك امرا صعبا ، وكان هذا حال المساجد قديما ، فكان فى كل مسجد مدرسة ، وفيه مكتبة ، فتفتح لهم قاعة المطالعة بعض الوقت فى غير أوقات العمل ، وتعيرهم ما يرغبون فى محله ، ولو مقابل ضمان مالى بسيط يدفعه المستعير من غير التلاميذ،

وقد نجعل لهما اشتراكا رمزيا غير مرهق ، يعين على تجديد ما فيها من حين لآخر ».

ان المكتبة العصرية فى المدرسة ، مع تجديد المناهج ، وتطور وسائل الايضاح ، من الزم اساسياتها ، ويجب الا تقتصر على الكتاب الذى يقرأ بالعين ، فهناك الكتاب الذى يسمع بالأذن ، ودوره فى الارتقاء بدراسة النصوص ، والتعود على الالقاء ، والنطق الصحيح ، وفى تعاليم اللغات الأجنبية هام ومفيد ؛ وهناك الكتاب الذى يقرأ بالعين ويسمع بالاذن فى الوقت نفسه ، ممثلا فى الافلام التربوية والجيدة ، والمسرحيات الممتازة الهادفة ، وكلها تمثل جانبا مهما من نشاط المكتبة ودورها التربوى .

لا اظن وزارة التربية تجهل هذا الأمر ، ولدينا فى جامعة القاهرة قسم للوثائق والمكتبات من خيرة اقسامنا الجامعية ، ويعد أمناء للمكتبات على اعلى مستوى ، لكن روح القنوط ، ولا اقول شيئا آخر ، التى سيطرت على من يديرون الأمور فى وزارة التربية ، وايثار السلامة على المطالبة بالأفضل ، ونسيان القضية مع الزمن ، جعل منها شيئا مهملا لا يمر بذاكرة احد .

ان المكتبة المدرسية ، حين نحسن استقلالها ، يمكن ان تؤدى دورا بالغ الأهمية فى التثقيف ، وتأكيد رسالة المدرسة ، بما تقيمه من نواد لانشاد الشعر ، او حلقات لقراءة الكتب ، أو مجموعات لنقدها ، أو مسابقات ترتبط بالقراءة ، ونشاطات تدور حول مايدرس التلاميذ ، باعداد ما يتصل بمواد الدراسة ، وتعريف بآخر ما صدر من كتب ، ومع أن التلميذ ، والقارىء فيها بعامة ، يبدأ حياته مستعيرا ، ومع الزمن تصبح الهواية عادة ، والميل تمكنا ، فيعمل على ان يملك الكتاب ، ويكون فى بيته مكتبة ، مهما كان دخله محدودا ، وما يقرره لها ضئيلا .

لكن المكتبة لن تؤدى دورها فى التثقيف والتوعية الا اذا احسنا اختيار الكتاب ، وهو امر ليس سهلا ، فالسوف نافق بألوان من الكتب مؤذية ومضللة ، تنمى فى الفرد اسوا غرائزه ، وتميت فيه انبل ما يملك ، ويحتاج اختيارها الى هيئة مستنيرة ، نظيفة اليد والعقل ، بعيدة عن البيروقراطية والتخلف .

فلنبدا يا وزارة التربية ، ولو بمكتبة واحدة ، فى مدرسة واحدة ، فى مكان ما من القطر ، وستكون المحاولة ، والنجاح فيها ، باعثا على السير فى نفس الطريق .

د. الطاهر احمد مكى

حول التبعية الثقافية والإعلامية وإمكانيات الخروج منها

فريدة النقاش

انه لشيء واقعي حقا ان تعالج الدول النامية مسألة الثقافة من حيث هي ابداع للأدب والفن والفكر وبين الاعلام في ارتباطهما ببعضهما البعض وذلك لأسباب كثيرة أهمها انتشار الأمية في هذه البلدان انتشارا واسعا مما يحول وسائل الاعلام الى وسائط ثقافية ذات اثر بالغ .

ولكن الارتباط الواقعي بين الثقافة والاعلام لا يؤتي ثمارا ناضجة دون أن تعالج القضية برمتها من قبل المسئولين والمثقفين والعاملين في هذين الميدانين باعتبارها جزءا لا يتجزأ من مسألة التنمية : منطلقاتها ، مضمونها ، انحيازها الاجتماعي ، الطبقة او مجموعة الطبقات الاجتماعية التي تقودها .. وهي جميعا العناصر التي ترتب أولويات التنمية .

التنمية والآخرون :

لا تقوم تنمية في بلد متخلف الآن بالاعتماد الكلي على الذات نتيجة لعوامل كثيرة ، وانما تنشأ مجموعة من العلاقات الاقتصادية التي تنعكس في سياسات هذه الدول مع الدول الكبرى القادرة على تمويل التنمية بسبب غناها وتقدمها الصناعي : وعادة ما يكون اختيار الحليف الخارجي انعكاسا لطبيعة الطبقة الاجتماعية السائدة عامة ، فاختيار المعسكر الاشتراكي يعكس توجها لتحالف طبقي شعبي ، واختيار المعسكر الراسمالي يعكس توجها آخر لتحالف طبقي راسمالي في الاساس .

وفى مصر نشأت فى الحقبة الأخيرة علاقات اقتصادية متشابكة مع البلدان الرأسمالية المتقدمة صناعيا سواء تلك التى شكلت قيادة الاستعمار القديم مثل انجلترا وفرنسا او قيادة الاستعمار الجديد مثل امريكا واليابان ، ولأسباب كثيرة قامت علاقات خاصة للغاية بين مصر وامريكا .

حين تصدر الراسمالية رؤوس الأموال بأشكال مختلفة الى البلدان النامية فانها تصدر معها انماط ثقافتها واعلامها : لغتها التى تدرس غالبا فى المدارس ، كتبها وصحفها ، افلامها السينمائية والتليفزيونية وموادها الاعلامية المختلفة والتى تحمل جميعا انماط سلوك وقيم وعادات البلد الأصلى الى البلد الذى يستقبل وهى عادة ما تحمل معها وسائل واساليب رواجها الشبيهة بوسائل واساليب رواج البضائع التى تصدرها الى هذه البلدان .

يقول تقرير لليونسكو ان حجم تدفق المواد الاعلامية بين البلدان الغربية الراسمالية المتقدمة وبلدان العالم النامى هو بنسبة ١٠٠ الى ١ ، اى ان ما يوازى مائة ساعة ارسال من الغرب الراسمالى تقابله ساعة ارسال واحدة من العالم النامى اليه .

نستطيع ان نتبين مدى الأثر الذى تحدثه المادة الاعلامية والثقافية بمجرد المشاهدة العينية لانتشار اجهزة التليفزيون . ناهيك عن الراديو المنتشرة بين كل الطبقات فى القرى وفى افقر الاحياء الشعبية فى المدن حيث يأتى اقتناؤه فى قائمة اولويات الأسر الفقيرة .

من جهة اخرى اخذت هذه الاجهزة تحظى فى ادارتها باستقلال متزايد عن التوجيه المركزى ، ونرى مثلا لذلك فى محطات الاعلان التى ترتبط ارتباطا كليا بالشركات المنتجة للبضائع المعلن عنها ، وفى سنة ١٩٧٨ كان يجرى العمل لانشاء محطة تليفزيون خاصة فى مصر ، وهى دلالة فى حد ذاتها على مدى قدرة راس المال على التحكم .

ثمة حقيقة اخرى هى ان الطبقات الميسورة بات باستطاعتها ان تحدد مضمون المادة الثقافية التى تشاهدها باقتنائها المتزايد للفيديو الذى اتسعت رقعة انتشاره مؤخرا ، وهكذا تصبح المادة الاعلامية والثقافية المستوردة للارسال العام موجهة اكثر فأكثر الى الطبقات الشعبية حيث لا دخل لها فى اختيارها ، وسوف نلحظ بعض الآثار الاجتماعية المترتبة على هذا الانتشار وذاك التحكم فيما بعد .

ان التقدم التكنولوجى الهائل الذى يشهده الغرب الراسمالى وامريكا بصفة خاصة ــ يعكس نفسه سلبا على هذه العلاقة الثقافية ــ الاعلامية غير المتكافئة كلما ازدادت الفجوة الحضارية اتساعا اذ تعجز الشعوب الصغيرة المحدودة الموارد ، المثقلة باعباء الارث الاستعمارى عن مجاراة هذا التقدم الهائل او اقتناء ثمراته .

اما الفجوة نفسها فتزداد اتساعا بين الاغنياء المالكين والفقراء المعدمين فى البلد الواحد .

ومع ذلك يظل جهاز التليفزيون اخطر اداة للاعلام والثقافة معا والذى يطرح فى الأسواق كل يوم فى اشكال جديدة .. كبيرة وصغيرة وملونة كأحد منتجات التكنولوجيا التى لم تعد الشعوب الصغيرة تستطيع الاستغناء عنها ، ولا تستطيع حكوماتها ــ لأسباب كثيرة ــ ان تضعها فى قائمة الحاجيات القابلة لأعمال شعار التقشف الذى يطرح من حين لآخر بسبب الأزمات الاقتصادية العميقة .

هذا فضلا عن أن السياسات الاعلامية والثقافية تعتمد بدورها اعتمادا كبيرا على التليفزيون كأداة خطيرة الأثر ، وعلى سبيل المثال حين اصدرت الحكومة المصرية قبل ثلاثة اعوام قرارا يقضى بأن تفتح المحلات والورش أبوابها فى العاشرة صباحا على أن تغلق فى السابعة مساء بحجة توفير الطاقة كانت ساعات الارسال التليفزيونى تتزايد ، وكان العمل ــ ومازال ــ يجرى على قدم وساق لتشغيل قناة ثالثة .

وربما لو توفرت لنا احصائيات دقيقة عن استهلاك الطاقة التى هى احدى مشكلات الدول النامية ، لعرفنا كم هو خطير تأثير التليفزيون والراديو فى الريف والأحياء الفقيرة ، وبالتالى مدى تأثير المادة الثقافية والاعلامية بعامة ، والمستوردة منها بخاصة على الجماهير العريضة حيث تلعب هذه المادة دورا معينا فى تشكيل وجدانها ، واكساب حياتها العقلية والروحية سمات جديدة ... لا تجعل القول بتهديد الذات الثقافية القومية قولا مبالغا فيه .

وتكتسب هذه المقولة للأستاذ « سعد لبيب » الكاتب والخبير الاذاعى اهمية خاصة لأن ما تصفه هو نتيجة مباشرة لهيمنة اوسع مدى تتجلى فى العلاقات الاقتصادية السياسية المتشابكة :

« فقد أدى التقدم المستمر فى مجال وسائل الاتصال الحديثة الى تهديد خطير للذاتية الثقافية العربية وغيرها من الثقافات غير المرتبطة بالدول

الصناعية الكبرى ... رغم الأمكانات الكبيرة التي يوفرها هذا التقدم لنشر الثقافة وايجاد الحوار بين ثقافات العالم ... » .

التكافؤ الوهمي :

سوف يتبين لنا كيف ان التهديد الخطير للذاتية الثقافية المصرية ـ العربية لا يتم بمعزل عن الركائز الاساسية للعلاقات الاقتصادية غير المتكافئة بين بلدان العالم الاستعماري المتقدم والبلدان النامية التى تدور فى فلكه . لأن نفس القانون يحكم العلاقة الثقافية الاعلامية بين هذه البلدان وبعضها البعض .

صحيح ان كل الدول التى تحررت من الأستعمار القديم قد عقدت من بين ما عقدت من اتفاقيات ثنائية وجماعية اتفاقيات وبروتوكولات ثقافية واعلامية مع الدول الاستعمارية .

لكن هل يا ترى تخضع المادة الاعلامية الثقافية المصدرة الى البلدان الصغيرة النامية للانتقاء من قبل القائمين على امر الأعلام والثقافة فيها ؟ وهل يقوم تبادل متكافىء حقا بحيث تعرض الشاشات الأوربية والأمريكية بخاصة مادة ثقافية واعلامية تساوى حجم تلك المادة التى تتدفق بصورة متزايدة ومتباينة الى البلدان النامية ، ام ان راس المال ياترى يتحكم بطريقته.. بنفس الطريقة الاقتصادية التى تجعل استقلال هذه الدول شكليا ؟

ان احصائية اليونسكو وحدها حاسمة ودالة للغاية فى هذا الصدد .

التبعية الثقافية والاعلامية هى الوجه الآخر ... الوجه الأكثر سفورا للتبعية الاقتصادية ، فاذا كانت التبعية الاقتصادية تعنى من بين ما تعنى تحول البلد التابع الى سوق لمنتجات المركز الاستعماري ، فان المنتجات الثقافية والاعلامية تدخل بدورها ضمن البضائع ومثلها مثل البضائع الاستهلاكية ليس من الضرورى ابدا ان يمليها احتياج خاص لدى البلد التابع .

ثقافة الهروب لماذا ؟

يرى الأستاذ سعد لبيب ان « تركز الصناعات الثقافية والاتصالية الكبرى فى مجموعة محدودة من الدول الصناعية قد ادى الى احتكار هذه الدول لصناعة كثير من الانتاج الثقافى والاعلامى ، وتتولى توزيعه الى بقية بلاد العالم الأمر الذى من شأنه ان يحدث تغييرا عميقا فى ظروف الحياة الثقافية والتعبير الثقافى فى هذه البلاد ، خصوصا وقد اتجه هذا الانتاج الكبير الى سوق الاستهلاك الذى يشجع على السلبية والأنعزال ويعطى الاولوية لثقافة الهروب التى كثيرا ما تقوم على الخمول ورفض الواقع كما اتجه الى توجيه الأذواق وانماط السلوك الأمر الذى يمثل تهديد لخصوصية الثقافات المختلفة » .

هذا الاستنتاج الصحيح فى جملته هو محصلة لنمط النمو الاقتصادى الذى صاحب الانفتاح ، وكما يقول تقرير الخبراء الاقتصاديون لحزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى .

« أدى نمط النمو الاقتصادى الذى ساد فى ظل سياسة الانفتاح مع ما اصطحبه من نمط فى توزيع الدخل وزيادة فى الاستهلاك الى الاعتماد المتزايد على الاستيراد ، وتمخض فى النهاية عن ازدياد اعتماد الاقتصاد المصرى على العالم الخارجى والى جانب الخلل الداخلى الذى يتمثل فى عجز العرض عن الطلب وانطلاق التضخم برز خلل جوهرى فى العلاقات مع العالم الخارجى كنتيجة لأن مصر اصبحت تستهلك وتستثمر وتستورد بأكثر مما تنتج وتدخر وتصدر . وانعكس ذلك الخلل فى عجز ميزان المدفوعات والتوسع السريع فى المديونية الخارجية ... » ص ٢٠ وما بعدها يلحق التقرير هذه المقدمة بجداول تفصيلية عن حجم المديونية والخلل فى ميزان المدفوعات ... الخ .

ولكن محمد حسنين هيكل فى كتابه الآخير « خريف الغضب » يورد ارقاما حاسمة « ففى خلال السنوات العشر الأخيرة زاد الدين المصرى المدنى فقارب ١٩ مليار و ٥٠٠ مليون دولار . كما أن الدين العسكرى وصل الى ستة آلاف مليون دولار ، اى أن ديون مصر الخارجية مدنية وعسكرية زادت عشر مرات فى فترة حكم الرئيس السادات ... » ص ١٩٩

ويقدم عادل حسين فى كتابه الهام « الاقتصاد المصرى من الاستقلال الى التبعية » صورة تفصيلية دقيقة لأحكام موثقة قبضة التبعية لأمريكا على مقدرات مصر بدءا من السيطرة على اقتصادها وانتهاء برشوة مثقفيها .

وكيف يكون بوسعنا الا نرى التهديد الخطير لثقافتنا ووادنا الاعلامية وذاتنا القومية ... ؟ .

تنطوى عملية التبادل الثقافى الشكلية التى تنص عليها الاتفاقيات والبروتوكولات على نوع من القسر والفرض الضمنى للنمط الثقافى الاعلامى الذى يتشكل فى المركز الاستعمارى على الدول المتخلفة او التابعة .

بل ان النموذج الثقافى « الهروبى » الذى تشير اليه الورقة فضلا عن انه نتاج مجتمع تؤدى العلاقات فيه الى انتاج هذا النمط الذى يخدم الطبقة الحاكمة فى عملية الترويض الواسعة للمحكومين ، فان جانبا منه يعد خصيصا للبلدان التابعة كأداة للابقاء عليها سوقا مفتوحة لانتاج المركز ، والابقاء على

شعبها جماعة من المستهلكين للبضـــائع الآجنبية التى تدخل بالتدريج فى عاداتهم وانماط استهلاكهم لتصبح احتياجا .

هكذا يؤثر سينما الجنس والعنف.سينما الحلم الوهمى.ومسلسلات التفوق الابيض . والعالم الذى يحل فيه كل مشــكلات الانسان تلقائيا ودون جهد ، ســينما الخيال العلمى المزور فى الغــالب والذى بدلا من أن يسخر لخدمـــة الانســان فى مشكلاته الاكبر الحادة على الكرة الأرضية يذهب به فى مغامرات بحثية خارج العالم دون أسانيد حقيقية من مكتسبات العلم الحديث ومنتجاته الفعلية وقدراته غير المحدودة على توفير رخاء حقيقى لكل البشر وبما تكرسه الراسمالية العسكرية لتطوير الأسلحة الفتاكة . . .

كذلك مسلسلات المراة الخارقة ، ورجل الستة مليون دولار ، وبطولات رجال المخابرات الأمريكية ويومياتهم ومهامهم المستحيلة التى ينجزونها على خير وجـــه وهم عادة اخلاقيون بشكل مطلق ، اخلاقيون بصورة مضـــحكة لأنها تتناف مع ابســـط المعلومات والحقائق التى عرضها العـــالم اجمع عن فضائح المخابرات وتورطها فى انقلابات ضد النظم الشرعية وعملياتها القذرة وافسادها لرؤساء الدول المرتبطين بأمريكا ورشوتهم . . . الخ .

ان هذا العالم المتكامل المنسوج بمهارة ودقة لا يتم مصادفة او دون تخطيط من قبل القائمين على امر الكارتيلات والترسنات الضخمة التى تنهب البلدان التابعة ، وما هذه المسلسلات والافــلام وما يصاحب انتشارها من تفشى ظاهرة انتشار المخدرات بين الشباب سوى الشكل المحكم والترجمة الثقافية الترفيهية للايديولوجية الاستعمارية الجـــديدة (فالشركات الكبيرة القومية أو المتعددة الجنسية تخشى اكثر ما تخشى فى العالم الثالث أو التابع من اليقظة الثورية للشعوب التى يجرى كبتها واستغلال مواردها وافقارها وابقائها أسيرة لقيود التبعية الثقافية ؛ أسيرة لوهم المثل الأعلى الاستعمارى الذى تروج له على اوسع نطاق وعبر أكثر اشكال الانتاج الثقافى قدرة على التاثير والابهار . . هو مهمة لا تقل خطرا عن الاستغلال المادى للموارد .

ان العلاقة الاقتصادية بين هذه الشركات العملاقة وصناعات السينما والتليفزيون الكبيرة ليست سرا ، وان اى محلل يغفل العنصر الايديولوجى فى هذا الانتاج الثقافى ومن ثم يهمل الرابطة العميقة بين الهدفين الاقتصادى والدعائى لن يكون بوسعه ســـوى التوصـــل الى نتائج جزئية ، خاطئة فى التحليل النهائى .

المثل الأعلى الراسمالى :

أن تقديم المثل الاعلى الراسمالى للبلدان المختلفـــة عبر اشكال متباينة فى هذا الانتاج هو هدف اصيل للمخططين والمنظمين فى الشركات المنتجة . .

خاصة وان دعاه النظام الراسمالى المتحمسون يدركون على افضل نحو - طبيعة الصعوبات التى تواجه تنمية راسمالية فى البلدان المختلفة . وقد اثبتت التجربة العملية حتى الآن فشل الراسمالية المحلية فى هذه البدان فى ان تستقل عن الراسمال العالمى او فى ان تحدث تنمية شاملة حديثة ومنظمة لمجتمعاتها على اسس راسمالية ، وكان حصاد هذه التجارب هو المزيد من الخراب الاقتصادى . وتدهور مستوى معيشة الجماهير العريضة ، ولعل نماذج تركيا والبرازيل وايران ومصر مؤخرا تكون دالة فى هذا الصدد .

يصطدم المثل الأعلى الراسمالى كما تقدمه الثقافة والاعلام بحقائق الحياة السافرة فى هذه البلدان الصغيرة التابعة ، وينشأ ذلك التناقض الروحى الذى يصعب بل يستحيل حله بين الحياة الفعلية للناس والمثل الجميل الذى يقدم باعتباره املا دون ان يكون هناك ادنى امل فى تحقيقه ... هكذا ينشا التهالك على ثقافة الهروب والعزلة ، ثقافة الفردية الشديدة والسلبية المناهضة لروح الجماعة والعمل الجماعى ، ثقافة الملكية الفردية فى مواجهة الملكية العامة التى تفضى بالمرء لأن يكون وحشا وحيدا باحثا عن التملك فى غابة من الوحوش . الصغيرة والكبيرة ... ثقافة الانفصال عن الواقع لا الاعداد الروحى الشامل لتغييره فى حدود معطياته هو ومعطيات الحياة ثم الكشف عن القدرات الكامنة للناس المنوط بهم عملية التغيير .

ان هذا المثل الذى تجمله مفردات الثقافة والاعلام الراسمالية لا يجمل وجه الراسمالية فحسب ، ويقدمها بشكل يبدو محايدا ومفصولا عن الارث الاستعمارى ، وانما يهدف ايضا الى سد الطريق امام شعوب العالم الثالث لمواجهة التبعية حتى تبقى اسيرة للضرورات الاقتصادية ومن ثم السياسة التى يمليها الوضع التابع ، وهى ضرورات لا تنبع من حياة الفاقة الساحقة لهذه الشعوب وانما من حاجة الراسمالية العالمية للأسواق والمستهلكين والمواد الخام .

المصدر الواحد :

تأتى المادة الثقافية والاعلامية الخارجية كلها من الغرب الراسمالى وامريكا بصفة خاصة كما اسلفنا مع استثناءات نادرة حتى ان افلام الأطفال التى تلقى فى التليفزيون عناية هائلة وتطوير مستمرا فى بلدان المعسكر الاشتراكى ما زالت فى التليفزيون المصرى حكرا على البلدان الراسمالية .

. فاذا كانت المشاهدة العينية اليومية تدلنا على هذه الحقائق فعبر متابعة برامج اسبوع بكامله فى القناتين توصلنا الى الحقائق التالية :

ان التليفزيون يعرض ٤٦ حلقة وفيلم اجنبى فى الاسبوع موزعه على كل ساعات النهار والمساء والسهرة ، نتبين ان نسبة المادة الأجنبيه الى عدد ساعات الارسال (ودون حساب لنشرات الاخبار التى تحتوى على فقرات اجنبية كاملة منقولة بالاقمار الصناعية) تشكل مقدار تسع ساعات من مجمل ارسال ٢١ ساعة يوميا اى حوالى ٤٣٪ من كل المادة المذاعة . فاذا قصرنا المقارنة على المادة الدرامية وحدها لارتفعت نسبة الدراما الاجنبية الى ٧٠٪ من مجموع المادة الدرامية .

لا يخضع اختيار المادة الثقافية والاعلانية المذاعة لانتقاء شكلى ، بل تحكمه سياسات شاملة اكبر من مجرد التحديد الثقافى لفيلم هنا او مسلسل هناك ، بدليل ان الافلام والمسلسلات التليفزيونية الصهيونية التى كانت ممنوعة بحكم المقاطعة العربية قبل عام ٧٧ توالى عرضها وبكثرة مدهشة على شاشات التليفزيون المصرى بعد ذلك ، وان تحليل المضمون للنماذج الأساسية لهذه الحلقات والأفلام تكشف لنا عن النمط العنصرى الأساسى المعادى للعرب والفلسطينيين والذى يقابله خط التفوق الابيض على الهنود الحمر فى افلام رعاة البقر ، انه هو الذى يحكم البنية الايديولوجية لكل هذه المسلسلات .

النموذج الأصلى :

يتجاوز الاثر الذى تحدثه المادة الدرامية الأمريكية غير المنتقاه حدود ذاته ، لانه يصبح مع الوقت والالحاح واعتياد الجمهور والمهارة الفنية نموذجا اصليا سرعان ما يستلهمة الانتاج المحلى وينسج على منواله والحق ان المؤلف او المخرج التليفزيونى المصرى لا يكون قد وقع كلية فى نوع من الاغتراب الثقافى حين يستلهم هذا النموذج ، ذلك ان الحياة تقدمه له عبر العلاقة الاقتصادية الأصلية التى أشرنا اليها سابقا .

ان نماذج الاستهلاك تفرض شروطها وتتشابه حيث الطبقة الوسطى المصرية او الطبقات المالكة الكبيرة بدرجة اقل هى فى الغالب الاعم موضوع الدراما التليفزيونية المحلية ... تتجلى اشكال حياتها وانماط سلوكها وعادتها وقيمها ومشكلاتها وطموحاتها ورؤيتها للحياة فيها .

وفى ظل التبعية الاقتصادية السياسية وفى ظل تراجع حركة التحرر الوطنى تعلقت هذه الطبقات بالمثل الاعلى الراسمالى ، وبشكل الحياة الغربية،بضائعها وافكارها الرئيسية وانماط السلوك والاستهلاك ، وساعد على ترسيخ هذا المثل الاعلى الراسمالى ان البلدان الراسمالية لم تعد عدوا

بعد كما هو الحال مع العدو القومي المتمثل فى اسرائيل فبات سهلا على هذه الطبقات ان تسقط من حسابها روحيا ووجدانيا فكريا وسلوكيا ما أطلق عليه فيما بعد اسم « الأوهام القديمة » حـول العداء للاستعمار والصهيونية ، وطرحت خلف ظهرها المـوقف القدى دن الراسمالية العالمية ذلك الموقف الذى كانت قد تحلت به فى زمن مد حركة التحرر الوطنى وموجهاتها الساخنة مع الأستعمار العالمى قديمة وجديدة .

ان المثـل الأعلى الراسمالى يتبدى فى هـذا الحلم بالملكية الخاصة وبالنشاط الفردى المفرط الذى يحكم معظم ـ ان يكن كل ـ الدراما التليفزيونية الواسعة الانتشـار فى مصر .... وهى الفكرة الاساسـية التى تسـاند ايديولوجيا ما هو مطروح فى الساحة حول امكانية دور الشريك للراسمالية المحلية مع الراسمالية العالمية .

فاذا أضفنا ان رقابة محكمة تفرض شروطها على المؤلف التليفزيونى والاذاعى والسينمائى فى بلادنا لوجدنا أن الطريق مفروش بسهولة للهروب الى النموذج الجاهز الذى يجرى تدويله تماما كما يجرى تدويل رأس المـال .

ومن المفارقات التى تستحق دراسة مستقلة أن هذا النموذج الثقافى الذى يصدر لنا ولبلدان العـالم الثالث التابعة يحمل فى طياته هذه النظـرة المتعالية على ثقافتها ومشكلاتها على الجنس واللون الذى نمثله والذى هو فى صلب التراث الثقافى الاستعمارى مقرون دائما بالادنى والاقل ، بالبدائى وغير المتحضر ، وهى نظرة تحكـم الثقافة السائدة فى المجتمـع الراسمالى القائم على نفوذ القوة والثروة فى الاسـاس .

مازالت صورتنا نحن المصريون مع هذا التحالف الواسع من الشعوب النامية والصـغيرة والشعوب التى ما زالت مستعمرة وكلها تعانى قسـوة مشـكلات التخلف ـ ما زالت هـذه الصورة فى المادة الاعـلامية والثقافية الراسمالية موضوع فرجة ، اذا أن هذا العالم كله لا يعدو ان يكون مادة خام تماما مثل موارده . وان كتاب المـادة الخام يترجم نفسه فى معادلة ثقـافية مدهشة .. فنحن موضوع الاعلام ، نحن الصورة العجيبـة فى ذهن مؤلفى وصناع الافلام والمواد الاعلامية التى تصدر الينا دون أن نستطيع توريد ما يقابلها ، نحن ايضا موضوع للتجارة الاعلامية والثقافية من قبل هذه الشركات الكبيرة ... غابات افريقيا وحيواناتها للفرجة ، قرى تغرق فى الهند للفرجة ... مجاعة فى باكستان ... حرب فى الشرق الاوسـط .. مخيمات صبرا وشاتيلا موضوع مذبحة ... الخ .

وفى صورة مغايرة قليلا اكثر احكاما ودهاء تقوم اسرائيل بانتحال التراث الشعبى الفلسطينى فى الرقص والملبوسات والمشغولات والغناء وتقديمه باعتباره تراثا اسرائيليا ، لتقدم تجسيدا حيا لنهب ثقافة العالم الثالث .

حياد الاعــلام :

ما من مــادة تنطوى على معرفة تخاطب العقــل والوجدان الانسانى والا وتحمل رســالتها اى ايديولوجيتها الضمنية معلنة او خفيفة .. وهى الايديولوجية التى تعبر فى خاتمة المطاف عن مصالح فاذا اتفقنــا على ذلك يصبح الحديث عن حياد الاعلام ، وعن حقيقة مــادية موضوعية كاملة بذاتها دون أن يكون لحاملها ادنى علاقة بها لغو او مغالاة فى التبسيط على احسن الفروض .

صحيح ان الحقيقة المادية تظل هى الحقيقة المــادية : ان اسرائيل القت القنــابل المنقودية على المدنيين فى لبنــان وقتلت عشرة آلاف انسـان او يزيد . صحيح ان كل وكالات الانبــاء وشبكات التليفزيون التى استطاعت أن توجد قــد صورت هــذا الواقع ... ان البيوت المهدمــة هى البيوت المهدمه ، وضحايا صبرا وشاتيلا هم ضحايا صبرا وشاتيلا فى كل الصور ... ولكن هناك وكالة تشير فى تعليقها على الحــدث الى مصــدر القنابل العنقودية واخرى تقول ان الهدف كان لاخلاء لبنان من الأجانب .. هناك محرر المــادة وزاوية التصوير وكلمات التعليق واصابع الاتهام ، وحقائق يجرى اخفاؤها واخرى يتــم ابرازها .. هناك الانسان الذى يقف خلف الكاميرا ويلتقط المــادة ... هناك الممول ورأس المــال الذى يتاجر بالمادة الاعلامية .. وله مصالحه . ان الموقف الذى يدعى الحياد بين القــاتل والضحية هــو غالبا متواطىء . وطالمــا كانت معالجة حرب لبنان على وجه الخصوص تقدم الينا بهذه الصورة ، وتنقل الينا مادتها عبر الوكالات العالمية على هذا النحو : ادعاء الحياد ، كانت الرسالة الصحفية فى هذا الحياد والتى يراد نقلها للشعب المصرى هى ان الحرب خارج حدوده .. انها لا تعنيه فى شىء ، ان القاتل والقتيل سيان وعليه ان يتأمل الأمر بهدؤ موضوعى وبتعقل جدير بالحكماء . وبينما يمرح القتلة فى شوارع البلد العــربى المستباح علينــا ان نقبل ايضا عيوننا موضوعا مصمتا للفرجة .

من ناحية اخرى ان نفس هذه المادة المصورة كاعلام يمكن استخدامها فيما بعد فى عمل سينمائى .. فى فيلم تسجيلى او روائى فتتحول الى مــادة ثقافية تلعب زاوية النظر والرؤية والموقف الايديولوجى للمؤلف الســينمائى دورا اساسيا فى اعادة تركيبها وتقديمها واشباعها بهذه العناصر كلها مجتمعة

.... فارق شاسع سوف ينشأ حتما بين فيلم يصنعه من هذه المادة سنمائى كتائبى مقاتل وآخر يصنعه سينمائى فلسطينى مقاتل .

الاعلان كمادة اعلاميه وثقافية :

يقـول الكاتب الأمريكى المعاصر اريك فروم فى كتابه « الخـوف من الحرية » ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد صـ ١٠٧ « ان الدعاية لا تخاطب العقل بل العاطفة ، وهى مثل أى نوع آخر من الايحـاء التنويمى تحاول أن تثبت موضوعها بشكل عاطفى ، ثـم تجعل الناس يخضعون عقليا ، هـذا النمط من الدعاية يضغط على المستهلك بكل الوسـائل ، عن طريق تكرار الصيغة نفسها عدة مرات،عن طريق تأثير صورة ذات نفوذ مثل صورة سيدة مجتمع أو ملاكم شهير يدخن نوعا معينا من السجائر،وعن طريق جذب المستهلك بكل الوسائل وفى الوقت نفسه اضعاف قدراته الانتقادية بالجاذبية الجنسية لفتاة رشيقة ، وعن طريق تخويفه بتهديده بالرائحة الكريهة . أو عن طريق ابتعاث أحـلام اليقظة عن تغير فجائى فى المجرى الكلى لحياة الانسان عن طريق شراء قميص معين أو صابون معين ، كل هـذه الوسـائل لا عقلانية أساسا ، ليس لها شأن بصفات الاتجار ، وهى تستفز وتقتل قدرات المستهلك النقدية مثل التنويم الافيونى أو السريع ، وحتى تعطيه اشـباعا معينا عن طريق صفاتها التى تشبه أحلام اليقظة على نحو ما تفعل الافلام ، لكنها فى الوقت نفسه تزيد من شعوره بالضآلة والعجز .. » .

ان الشعور بالضآلة والعجز الذى يتحـدث عنه المفكر البورجوازى ويضعه عى مسـتوى سيكولوجى يرتبط عميقا فى البلدان المتخلفة بتدهور مستوى معيشة الغالبية الساحقة من الجماهير . ان زيادة مساحة الاعلان فى وسائل الاتصال الجماهيرى مع التزايد المستمر لنسبة البضائع الأجنبية والبنوك الأجنبيـة مع الارتفاع المتزايد فى الأسعار يسهم فى خلق حالة من السعار للكسب السريع لاشباع الحاجات المختلفة ، وهى حـالة تخلقها فى الأساس الرأسمالية (الطفيلية) بنماذج كسبها وحياتها وأنماط سلوكها .

ويشكل الاعـلان بندا أساسيا من بنود تحويل التوسع فى الخدمات الاعلامية فى التليفزيون والاذاعة ، وهو ما يخضع عددا متزايدا من البرامـج خاصة الجماهيرية منها لرقابة الشركات الكبيرة المعلنة ولـم تعد بدعة تلك البرامج التى تمولها شركات بعينها .. مثل احتفالات شم النسيم وبرنامج عشرة على عشرة على سبيل المثال ، ولم تعد بدعة أيضا استخدام كبـار الفنانين فى المواد الاعلامية .

تتزايد نسبة الاعلان بطبيعة الحال كلما زاد عدد ساعات الارسال ، تحظى الاعلانات بـــ ٢٢٤ ساعة ارسال سنويا من واقع « ٨٤٣٠ » ساعة طبقا لأحصاء الجهاز المركزى للتعبئة والأحصاء (عام ١٩٨٠) ويتزايد اثر الاعلان كلما تقدمت الأساليب الحديثة فى انتاجه وارتقت فنيته،وهو ارتقاء وثيق الصلة بزيادة تدفق البضائع الأجنبية والاستهلاكية منها بخاصة الى بلادنا .. حيث يسعى التجار لترويجها وجعلها عادة ثابته لدى المستهلك .

غالبا ما تكون المادة الاعلانية فى هـــذه الحالة مرتبطة بالبلد الأصلى المنتج للبضائع وتترجم المـــادة الاعلانية ـــ كلاما الى العربية ـــ بينما يبقى الاعلان الأصلى ... الصورة والحركة والموسيقى .... الخ .

يصبح الاعلان على هذا النحو جزءا مكمـــلا لعملية اقتصادية معقـــدة لا تستطيع دولة نامية ذات اقتصاد مفتوح أن تسيطر على قانونها ، اذا أنها لا تلبث أن تسقط فى اسر النمط الاستهلاكى الذى تخطط الشركات القـــومية والمتعددة الجنسية لاشـــاعتة فى العالم أجمع خـــدمة لاقتصادها وان كانت تتعرض الآن لمـــأزق مشابه لمـــا وقعت فيه البلدان النامية وان كان فى تبديات مغايرة وهو تزايد البطالة والتضخم بصورة مضطردة . وما يترتب عليها من آثار روحية واخـــلاقية مدمرة .

الاعلان مـــادة ثقافية ايضا لانه يســـهم فى خلق نمط حياة ، فى تأصيل عادات ونبذ أخرى ، فى خلق مثل نموذجى للسكن والملبس والمأكل والخلق . للادخار والشراب والترفيه ، للحلم وطريقة تحقيق الحلم ، وكلما زادت تبعية اقتصاد بلد نام للاقتصاد الرأسمالى كلما ازداد هذا النمط الجديد الذى يقدم عبر الاعلان انتشـــارا ، ولعـــب دورا متزايدا فى ترجمـــة الجانب الروحى والوجدانى للتبعية لأن المثـــل الأعلى الاستهلاكى المرتبط بالبضاعة سرعان ما يلبس زيا قوميا ومحليا . يصبح العالم الحقيقى المرجو هو أمريكا ، ويصبح الأمريكى هو الانسان تماما كما أن ((العملة)) هى الدولار .

الحلـــم الأجنبى :

ليس من قبيل المصـــادفة ان تنشأ فى بلد مثـــل مصر كان فى السنوات السابقة على سياسة الانفتاح الاقتصادى قد قطع شوطا ضخما فى الاستقلال الاقتصادى وفى تنمية الصـــناعة الوطنية على طريق انجـــاز مهمات التحرر الوطنى والتقدم الاجتماعى ـــ ليس من قبيل المصادفة أن تنشأ هذه الحالـــة الجماهيرية من التهافت على البضائع الأجنبية التى اصبحت المقارنة لصالحها على طول الخط ضد البضائع الوطنية حتى فى ميدان كانت مصر قد قطعت فيه

شوطا متقدما هو صناعة المنسوجات ، ولعل حجم الاعلان عن السوق الحرة فى بور سـعيد وشكل التهافت اليومى عليها يغنينا عن البحث عن برهان أكثر قـوة .

ثمة حالة عامة ساهم الاعلان بدور أسـاسى ومركز فيها من الأحساس العميق بتفوق الأجنبى ودونيه المحلى ... انها عملية غرس بطىء للتبعية فى اللاوعى القـومى .. ذلك البعد الذى لم يستطع محلل بورجوازى مثل اريك فروم ــ على صدق رؤيته ــ أن يراه .

من جهة أخرى فان الاعلان وهو يجمل البضائع الأجنبية خاصـة الترفيهية والمفرطة فى البذخ فهو يدعو لاستهلاكها فى مجتمـع فقير تعجـز الغالبية العظمى فيه عن الوفاء بحاجاتها الأساسية وهـو يخلق حـالة من الفوضى الرزقية ، والاحباط العميق وفقدان الحس بالانتماء وفى ظل غياب ممارسة ثابتة يحميها القانون العـام للديمقراطية .. تغيب اية رؤية حقيقة للمستقبل وهو ما يفضى بدوره الى تفاقم الآثار الاجتماعية للبضائع التى تصبح غريبة ومعادية .

البترول العربى والثقافة :

ليس بوسعنا الحديث عن بعد قومى لثقافتنا واعلامنـا ، وعن علاقات عربية متبادلة متكافئة فى هذين الميدانين تكرس ثمارها لانجاز الأهداف القومية العليا فى التحرر من الاستعمار والصهيونية وتحقيق الاسـتقلال الاقتصادى والسياسى الكامل ، واشراك الجماهير العربية اشراكا فعليا فى السلطة والثروة من أجل تقدمها ــ ليس بوسعنا ذلك دون أن نتطرق لاثر البترول العربى على الثقافة والاعلام فى مصر ، ودور الوسيط السيىء السمعة الذى لعبه منذ تدفقت فوائضه قبل عشر سنوات لتدويل النموذج الثقافى الرأسمالى ونقله الى منطقتنا .

تحولت دول البترول العربى الى منطقة تركز الاسـتهلاك البضـائع الترفى الباذخ المتزايد من الغرب الرأسمالى . ومن أمريـكا على وجـه الخصوص . فلو تأملنا عملية المقايضة العصرية التى تتم على أوسع نطاق لكان مشروعا للغاية أن نجرى هذه المقارنة المحـزنة مع اساليب الاستعمار القديم الذى أعطى للافريقيين الخرز الملون مقابل ثرواتهم الطائلة .. حيث تشهد المنطقة نهبا منظما للمادة الخام الجديدة ، وبدلا من أن تسـتخدم هذه المادة كأداة لاحداث التنمية الشاملة للأمة العربية كلها التى يقول الشيوخ أنها دينيا وقوميا أمتهم . بينما حولوا بلدانهم الصغيرة القليـلة العدد الى سوق لأكثر اشكال الاستهلاك السفيه وحشية ، بينما ازدادت

الهوة اتساعا بين البلدان البترولية وغير البترولية وازدادت الجماهير العربية بعامة فقرا وبؤسا .

رقابة البترول :

تحدث مفارقة واسعة بين نمط استهلاك هذه البلدان ومقومات ثقافتها الدينية التقليدية التى يجرى تكريس عناصرها الرجعية غير الشعبية . ومع ذلك وباسم هذه الثقافة الدينية التقليدية ذاتها فرضت بلدان البترول وخاصة السعودية رقابة واسعة جديدة على الانتاج الثقافى والاعلامى المصرى الذى كان ومازال يجد سوقا طبيعيا فى هذه البلدان بسبب الروابط القومية من جهة والتقدم الذى أحرزته مصر وكانت سباقة اليه بحكم تقدمها العام (بدأ التليفزيون ارساله عام ٦١) من جهة اخرى .

باستخدام الدين ليخفى الطابع الرجعى الحقيقى لشروط الرقابة الجديدة ... وليفرض هذه الشروط بفلوس البترول ... واذا كنا نستخدم نموذج التليفزيون فقط للتدليل على هذا الدور فبسبب تأثيره الواسع وليس لأن هذا الدور نفسه لم تجر ممارسته فى كل ميادين الانتاج الثقافى .

تقول جريدة الأهالى (فى عددها الصادر يوم ٣٠ — ٨ — ١٩٧٨) ، ان هيئة التليفزيون فى احدى الدول البترولية الكبرى قد حجزت لنفسها المكان الأول اذ تشترى الحلقة الواحدة (نصف ساعة بأعلى سعر فى العالم العربى وهو ثلاثة آلاف دولار للحلقة ، يليه تليفزيون الكويت ثم بقية الدول العربية كل حسب درجة الفقر والثراء .. ثم تحدد الموقف أكثر حتى أصبح رضاء التليفزيون السعودى عن العمل الفنى — اى عمل — تنتجه شركات التليفزيون هو البند الأول لتقديم هذا العمل أو طرحه جانبا .

وتبدأ هذه الهيئة بفرض الشروط التالية : —

١ — ممنوع التعرض للسياسة مطلقا . أو الاشارة لأى شىء يمت لها من قريب أو بعيد .

٢ — ممنوع اثارة المشكلات الاجتماعية الجادة ، والصراعات الاجتماعية التى تنتشر فى طول وعرض الوطن العربى .

٣ـ ممنوع الحديث عن العمال واثارة مشكلاتهم منعا باتا .

٤ ـ ممنوع التعرض لمشكلات انحراف الشباب أو عقوقه بادمان المخدرات والخمور وغيرها من الانحرافات الموجودة فى اى مجتمع .

٥ ـ ممنـوع التعرض للعـلاقات العاطفيـة حتى بين الأزواج والمشكلات الجنسية وكل ما يمت لها بصلة .

٦ ـ ممنوع التعرض للعلاقات الزوجية فاذا حتم المشهد أن يدور حـوار بين زوجين على فراشهما ، فليكن بشرط أن يديرا ظهريهما لبعضهما البعض ..

٧ ـ ممنوع اثارة الجدل حول الفلسفة والدين والوجود ... الخ

وتستطرد الجريدة قائلة « حاول التليفزيون المصرى المقاومة عنـدما هبطت مبيعاته الى الدول العربية بعد دخول الانتاج الملون اليهـا فى بداية السبعينيات ، وهجرة كفاءاته الى الخارج فأرسـل بعثة لتقصى الحقائق زارت دول الخليج للبحـث . حول أسـباب هذه الحـرب التى انتزعت مركز الانتاج والتوزيع منه .

ووضع المسئول تقريره الذى يوصى فيه بعدم التعامل مع احدى الشركات الشهيرة فى الخليج العربى التى يرتبط صاحبها بعلاقات سياسية مشبوهة وصدر قرار بمنع شراء أو عرض اى عمل ينتج فى الخارج ، واقامة نظام للانتاج المشـترك بين التليفزيون ومن يرغب من الشركات الخاصة التى تود العمل فىستديوهاته على أن يتولى القطاع الاقتصادى لاتحاد الاذاعة والتليفزيون التوزيع فى العالم العربى ويحصل على نسبة ربح كانت ٤٠٪ ثم أصبحت ٢٠٪ .... » .

فاذا كانت هذه الحقـــائق تبين لنا لمـاذا خرجت الدراما المصرية بعد ذلك فى الغالب الاعم مشـوهة لا فحسب لكى ترضى أذواق رجال الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر وتلقى سوقا رائجة فى هذه البلدان وانمـا أيضا لتبتعد بمـلايين المتفرجين عن كل ما هو حقيقى فى الوطن العربى ولتصنع وهما تافها يساعد أولى الأمر على اخفاء مصالحهم الاقتصادية المرتبطة بالغرب الاستعمارى .

انتقلت صناعة التليفزيون أيضا الى خارج مصر ، وكان البترول العربى يلعب دوره فى ذلك ، فقد أقامت بلدان النفط العربى ستديوهات ضخمة فى اثينا ولندن ودبى ولكنها لم تتقدم ابدا لانشاء ستديو واحـد

كبير فى مصر ، فاذا كان تبرير ذلك واضحا لرأس المال فى زمن الناصرية حيث كان يخشى التأميم ، فان زمن الانفتاح الذى يقدم ضمانات هائلة لم يشجعهم على ذلك وهو ما يعنى أن أصحاب رؤس الأموال البترولية كانوا يتجنبون بوعى دورا مصريا رائدا جديدا فى هذا الميدان حيث الكفاءة الفنية والكتاب والفنانون والتراث الثقافى الضخم ، وهى جميعا عوامل كان باستطاعتها متكاتفة وفى وطنها أن تتغلب على الكثير من الصعاب .

والحاصل ان اصبح الكتاب والفنانون والفنيون المصريون مثلهم مثل عمال التراحيل يتكدسون فى الطائرات الذاهبة الى الخليج ... لكى يكتبوا ويصوروا مسلسلات تافهة فى القالب الأعم ... وتنشأ مفارقة مرة طالما عبر عنها الكثيرون منهم ... فى أحاديثهم الخاصة أو العامة اذا شاءت الظروف ... انهم يعملون كثيرا جدا دون أن يرضى ذلك طموحهم الحقيقى والمشروع للتحقق الفنى والانسانى ... لأن مايقدمونه باختصار .. لا يقول شيئا .. وليس من قبيل المصادفة أن يتدهور مستوى النقد الأدبى والفنى ... لانه لا يجد هذا الابداع الجديد بالتوهج والاكتشاف والتنظير ... وليس من قبيل المصادفة أنه يمضى زمن طويل جدا قبل أن تقدم الحياة الفنية والثقافية ممثلا لامعا بحق أو كاتبا جديرا بالتفوق .

فلوس البترول ساهمت بضراوة لم يسبق لها مثيل فى خنق حرية الفكر والتعبير فى مصر والوطن العربى كله ... وهو ما ساعد بقوة على تسييد النموذج الثقافى الراسمالى المتدهور .

غرب آسيا وافريقيا :

اذا كان البعد القومى لعلاقاتنا الثقافية والاعلامية قد اتخذ طابعا تابعا على نحو فريد عبر أموال البترول ، وحيث تعيش دول البترول شروطا اجتماعية — اقتصادية مشابهة لواقع مصر اذ تتخلق علاقات تبعية للغرب الراسمالى فاننا بازاء البعد الاقليمى نجد أن المسألة مطروحة بشكل يختلف فى التفصيلات وان لم يكن جوهر المشكلات والقضايا مختلفا .

تقع مصر فى منطقة غرب آسيا (وهو الذى اصطلح استعماريا على تسميته بالشرق الأوسط) وشمال افريقيا ، وتلعب دورا رائدا بحكم التاريخ والجغرافيا والحضارة والثقل السياسى فى تشكيل الملامح الرئيسية لهذه المنطقة التى تنتمى معظم بلدانها « باستثناء اسرائيل » للعالم الثالث وتدخل أن شكليا أو واقعيا فى كتلة عدم الانحياز .

تصنع مجمل هذه الشروط دورا خاصا وهاما ومتميزا لثقافة مصر واعلامها . وسوف نذكر على سبيل المثال دور الازهر فى افريقيا حين وقفت رسالته ورجاله فى سنوات الذروة للتحرر الوطنى ضد التغلغل الثقافى الاستعمارى ، وساندت المثقفين الوطنيين المعادين للاستعمار ضد عملية الاستيعاب فى اطار اللغة والثقافة الفرنسية فيما أطلق عليه اسم « فرنسة النخبة » . وساند هذا الجهد عددا هائلا من الاذاعات الموجهة باللغات الافريقية المحلية لدعم المقاتلين ضد الاستعمار ، ولم يكن المثل الأعلى الرأسمالى المطروح فى الساحة الآن لا مثل مصر ولا مثل هذا العدد الهائل من البلدان الصغيرة والكبيرة المقاتلة ضد الاستعمار ومن أجل امتلاك مصيرها .

ولم يكن هذا الدور الرائد لمصر شبيها بحال بالدور الاستعمارى وهذه نقطة منهجية هامة للغاية لأن ما جرى فى السنوات الماضية فى محاولة اعادة كتابة تاريخ ثورة يوليو اشتمل على اعادة تقييم لدور قوات مصر فى كل من الكونغو واليمن ، وأسلحة مصر للجزائر وانجولا وموزمبيق حين كانت قياداتها السياسية الحالية تنظم وتدرب قوات المقاومة ضد الاستعمار فى مصر . وتنطوى اعادة التقييم هذه على فكرة رئيسية مؤداها أن قوات مصر وأسلحتها كانت تخرج من حدود الوطن لتقوم بعمل استعمارى وأن هذه المهمات الكفاحية الجليلة فى قيادة حركة التحرر الوطنى كانت سببا فى الخراب الاقتصادى الذى حل بها ، وهى مقولات تتكرر بخصوص حروب مصر ضد اسرائيل ومحتواها الوطنى التحررى المعادى للاستعمار والصهيونية .

كانت مصر منذ بدء تاريخها الحديث جزءا من قومية صاعدة تقدمية المحتوى بالضرورة لأنها خاضت نضالها ضد ألوان عديدة من الاستعمار العثمانى للأوربى ، ولم تستثمر شعوبا أخرى أو تضطهدها ، ولذا كان دورها الرائد عربيا وافريقيا وأسيويا دور الحليف المقاتل القائد ضد نفس العدو وكان مجمل هذه المعارك على الساحتين القومية والاقليمية قد فتح الباب واسعا أمام امكانية الاستقلال الاقتصادى الكامل ومن ثم الاستقلال السياسى الكامل للادارة الوطنية الذى يكفل حقا علاقات متكافئة مع البلدان الاستعمارية .. خلق كل هذا على مدى عشرين عاما ما يمكننا بثقة أن نسميه تراث التحرر الوطنى الثقافى والاعلامى .

وقف هذا التراث بندية حقيقية لا وهمية أمام ثقافة المستعمر وتراثه وتخلقت عبره الاذاعات الوطنية ووكالات الأنباء والصحف والمجلات ودور النشر ومحطات التليفزيون . ونمت أجيال من كتاب الرواية والشعر

والمسرح وكان المثل الأعلى الذى طرحته سنوات التحرر الوطنى اشتراكيا بالضرورة – على نحو ما ... ولنتذكر فى هـذا الصدد تلك المناقشات الطويلة التى شهدتها الساحة المصرية والحياة السياسية والفكرية فيها حول الاشتراكية العربية أم طريق عـربى الى الاشتراكية وقد تعددت المساهمات الافريقية والآسيوية من أجل خلق اشتراكية خاصة بكل بلد .

ادت انتكاسة حركة التحرر فى بعض البلدان الى تمزقات عـديدة وافضت المرحلة الى طرق متباينة قادت بعض الدول مثل مصر للارتباط بالغرب الراسـمالى وقادت دول اخرى مثل أنجـولا وموزمبيق واليمن الجنوبى الى انتهاج طريق الاشتراكية العلمية فى تحالف وثيق مع بلدان المعسكر الاشتراكى الذى كان فى سنوات التحرر قد دعم نضـال هـذه البلدان على المستويات العسكرية والاقتصادية والدولية .

أصبح الدور الاقليمى لثقافة مصر وأعلامها مرتبطا الى حد بعيـد بكونها باتت دولة تابعة وفقدت دورها الرائد خاصة فى ميدان الاعـلام لأن المصدر الأصلى الذى تستقى منه أو تخط على منواله وهو الغرب الراسمالى يستطيع أن يمد المحيط الاقليمى بخدمات نوعية أفضل .

كان الارتباط القـديم بمعاييره المختلفة يستند على دور مصر الرائد . ولم يكن الأمر مرتبطا بكونها بلدا صغيرا أو كبيرا ، متقدما أو متخلفا .. فقد كانت العراق فى زمن نورى السعيد بلدا كبيرا فى آسـيا .. لكنه لعب دورا معاديا لحركة التحرر ، وكانت اثيوبيا بلدا كبيرا فى افريقيـا لكنه ارتبط كذلك بالاستعمار . لذا يجدر هنا أن نتوقف أمام تعبير العالم الثالث الذى يطلق معمما .

يقول الدكتور طيب تيزينى فى كتابه « حول مشكلات الثورة والثقافة فى العـالم الثالث » (ان تعبير العالم الثالث غير دقيـق علميـا ولا يغطى المسـالة التى يعبر عنهـا . وفى حالات عديدة يستبدل هـذا التعبير بتعبيرين آخرين هما « البلدان النامية » و « البلدان المتخلفة » والحقيقة أن هذين التعبيرين أيضا يساهمان فى القاء ظلال من الغموض والابهـام حول المشـكلة بمعنى آخر يمكن القـول أن تلك التعبيرات تلح فى الخـط الأول على جانب التخلف من واقع البلدان المعنية هنا ، ان هذا يتم من خـلال مقـابلة البلدان المتخلفة بالبـلدان المتقـدمة ، وعلى هـذا النحو يظهر التعبيران التخلف والتقدم كتعبيرين أساسيين لتحديد معـالم الواقع فى كلتا الفئتين من البلدان المشار اليها .

ونحن حين ننطلق من هذين التعبيرين نكون قد أكسبناهما أهمية مضخمة على نحو خاطىء سوف نرى فى مواضع مختلفة من هذا الكتاب أن تعبير ((**التقدم والتخلف**)) لا يمكن أن يكونا المنطلق الجوهرى لفهم مختلف المجتمعات القديمة أو المعاصرة ، بل انهما نفسيهما يخضعان لتعابير ومفاهيم أخرى اجتماعية مثل ((**التطور الطبقى**)) ((**علاقات الانتاج**)) و ((**قوى الانتاج**)) و ((**التشكيلة الاقتصادية ــ الاجتماعية**)) .

فدراستنا للمجتمع الأمريكى المعاصر مثلا دراسة تعتمد منهجية علمية تاريخية دقيقة لا توصلنا الى النتيجة بأن هذا المجتمع يتحدد بالدرجة الأولى من حيث هو مجتمع متقدم صناعيا وتكنولجيا وعلميا ، وانما الى اليقين العلمى بأنه مجتمع رأسمالى استعمارى ... ص٤٢٣.

واعتماد هذا المنهج يوضح لنا لماذا كانت مصر ((المتقدمة))بالمعنى الوطنى والاجتماعى قد لعبت دورا رائدا فى المحيطين الاقليمى والقومى ولماذا حين تخلفت مصر ... حين انتكست ثورتها الوطنية الديمقراطية المعادية للاستعمار والصهيونية والتى خطت فى طريق التحول الاجتماعى المعادى للاستقلال الرأسمالى ... تخلف دورها وأصبح ذيليا (تراجعت قيادتها فى عدم الانحياز والتحالفات الاقليمية المعادية للاستعمار) ... الخ .

ثقافة جديدة وعالم جديد :

فهل ندعو اذن للقطيعة مع العالم الرأسمالى اذا كانت هذه هى صورة التبعية ، واذا كان هذا النمط الذى تدعوه الورقة الأساسية التى قدمها الأستاذ سعد لبيب ــ نمطا عالميا ــ قد أخذ يسود ويهدد الذات القومية والثقافة القومية ؟

هناك تحفظ أساسى لابد أن نسوقه هنا : **أن العالم ليس أمريكا وأوربا وأخيرا اليابان ان العالم شاسع فيه بلدان العالم النامى وثقافتها واعلامها ومن بينها بلدان الوطن العربى ، وفيه بلدان المعسكر الاشتراكى بثقافتها وأعلامها والتى لا تدخل بأى حال تحت هيمنة النموذج الرأسمالى أى ((العالمى)) هذا وهناك الثقافة المناهضة للرأسمالية فى قلب العالم وعلينا أن نسعى اليها ان كنا نريد حقا أن ندخل فى عملية جدلية ثقافية واسعة من الأخذ والعطاء من الامتصاص والرفض من الانتقاء واللفظ .**

وليس بوسعنا أن نسوق هذه الحجة القائلة بتركز الصناعات الاتصالية الكبرى فى مجموعة محدودة من الدول .. فهناك سينما فى

العالم الثالث ، وكانت صناعة السينما فى مصر قد تقدمت بصورة ملائمة بل وجيدة ووجد انتاجها سوقا واسعا فى بلدان العالم الثالث والعالم الاشتراكى ، وكانت هذه الصناعة أيضا ملكية عامة حاول انتاجها الى هذا الحد أو ذاك ان يعبر بطريقته عن مشكلات المجتمع ولهذين السببين ضربت صناعة السينما كقطاع عام فى مصر فى أوائل السبعينيات ، وبعد سنوات قليلة اى فى عام ١٩٧٨ سعت شركة « يونيفرسال » الأمريكية لشرائها عن طريق احد مشايخ البترول السعوديين لأنها استشعرت هذا التهديد الضمنى لأسواقها فى افريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية من جهة ، ولأن سينما مملوكة ملكية عامة من جهة أخرى تشكل خطرا مستقبليا على الوهم الأمريكى الكبير الذى تبيعه السينما المصدرة الى بلدان العالم الثالث .

اى راى عام ؟

ان الرد الجاهز انه يصعب على الجمهور الاعتياد على سينما العالم الثالث والاشتراكى ولكن اعتياد الجمهور مسألة يمكن التحكم فيها لأنها تخص تشكيل الرأى العام وتنمية حسه الوطنى والقومى المعادى للاستعمار وحسه الاجتماعى المعادى للاستقلال وتنمية تذوقه من هذا الاتجاه . فى اتجاه المصالح الشعبية الواسعة الفعلية .

ولكن هذا الاتجاه لا يخدم بطبيعة الحال أهداف الرأسمالية الطفيلية السائدة فى مجتمعنا .

لذا سوف يلقى هذا السؤال : ما الحل اذن ؟ اجابة شاملة واحدة هى الديمقراطية بأعمق وأشمل معنى والتى تطرح نفسها لا فحسب كشعار وانما كمهمة نضالية على الطلائع المثقفة أن تنهض بها بصدق وأمانة ، فذلك هو المخرج الوحيد الذى تتجلى لنا ملامحه صحيا وحقيقيا هو الطريق الوحيد للقرار السياسى الذى ينبغى أن يتخذ لكى ينقلنا من حالة التابع الى حالة الند بحيث نكون قادرين فى المحصلة الأخيرة على أن نضع انفسنا من جديد فى قلب قيادة العالم الثالث وفى تحالف متين مع العالم الاشتراكى منشئين علاقات ثقافية اعلامية ندية معها قادرين حقا على الاختيار من الثقافة الراسمالية فى تقدمها العلمى الذى لا يمكن انكاره فاتحين الباب أمام أرقى ازدهار للعناصر الديموقراطية والشعبية فى ثقافاتنا القومية بحيث نضع الوعى الاجتماعى على الطريق الصحيح لا الزائف لتحقيق أهدافنا فى التحرر والتقدم الاجتماعى .

لابد لانجاز كل هذا من مشاركة شعبية منظمة من السلطة السياسية ، مشاركة لا يمكن أن تقوم بشكل حقيقى دون تقسيم عادل للثروة

القوميـــة التى تنبهبها الآن قلة قليـــلة لتعيش الأغلبيـــة على الكفــاف ... ذلك هو المخرج الديموقراطى بحق .

لابد أيضا من تنمية الروح النقــدى لدى الجمهور ، وهـــو الروح الذى لا ينمو مع هذا الاغداق غير المحكوم من البرامج والمسلسلات والافلام الأمريكية التى تفرض علينا هذا النمو الذى تسميه الورقة « عالميــا » وتتخوف من تهديده للذات الثقافية القومية .

ان الروح النقدى ضرورى حتى يكون ما تقوله الورقة ص ٥ حـــول « أعمال الحق الطبيعى للانسان فى أن يتجمع مع الآخرين وأن يعبر عن نفسه، وأن يعرف بصرف النظر عن المصدر الذى تأتى منه ، هذه المعرفة » ان الروح النقدى ضرورى لكى يكون هناك فارق بين المعـــرفة المنقوصـــة والمزورة وتلك المعرفة الحقيقية التى تؤتى ثمارها أكلا ســـخيا للغالبية العظمى من الناس .. من الشعوب بالمعنى العام والشامل لهذه الكلمة ، ان انهاض صـــناعة السينما والتليفزيون والنشر فى مصر ضرورة أيضـــا لا غنى عنها حتى لا نسقط فيما يســـمى بعد ذلك ضرورة الاعتمـــاد علـــى الآخرين بسبب نقص ما ننتجه ، وهذه النهضة لن تعنى بحال اغـــلاق الباب أمام ثقافة الشعوب الأخرى على العكس أن التبـــادل ... الأخـــذ والعطاء سوف يكون فى هذه الحالة تفاعلا خصـــبا لاتبعية مقنعة باسم التبـــادل .

الجروح المفتوحة :

يقول النـــاقد المسرحى الأمـــريكى ايريك بنتلى « رغم أن الفنانين والمثقفين ليسوا بالضرورة أذكى من غيرهم من البشر فانهم بوجه عام أكثر قابلية للايذاء ، ومن ثم أكثر وضـــوحا أو ربما لا يكونون ســـوى جروح مفتوحة ، ورغم عدم نموذجيتهم فانهم يقومون بدور الأمثلة .... »

وان المتتبع لعمليات الايذاء المتنوعة التى لحقـــت بالمثقفين المصريين أفرادا ومنظمات بدءا من مصادرة حرية الرأى والتعبير ، والمنع من الكتابة والعمل وانتهاء بالحبس أو حل المنظمات المستقلة التى يعملون من خلالهـــا وبوسعنا أن نسوق مئات — بل لا نبالغ اذ قلنا آلاف الأمثلة ســـوف يبدو حديث « اريك بنتلى » كأنه خاص بمثقفى مصر .

ان ازالة الغبن الواقع على المثقفين المصريين هو بطبيعة الحـــال عملية نضالية أيضـــا .. لن تنصب فحسب على خلق منـــاخ ديمقراطى حقيقى موات ، وانما أيضا على انشاء منظمات وطنيـــة تنتشل قطاعات عريضة من الكتاب والباحثين والأساتذة من قبضة المؤسسات الأجنبية.

فكما تبين هناك استحالة عملية أن تصدر الدول الرأسمالية نموذجها الثقافى وافكارها دون أن تخلق قاعدة محلية واسعة من المثقفين المرتبطين فكريا وروحيا ، واقعيا وماديا بهذا النموذج من الحيـــاة ، وأن ملاحظـــة طريقة المراكز الأمريكية والأوروبية فى الانفاق على البحوث لتؤكد لنا أن الهدف الأساسى هو « تجنيد » المثقفين لا الاستفادة من خبراتهم . . . وان كانت مسئولية هذا « الاستسلام » من قبل المثقفين المصريين تقع على عاتقهم كأفراد فاننا لا نستطيع أن نتغافل عن الظروف الموضوعية . . المـــادية والفكرية غير الديمقراطية التى تساعد على دفعهم الى ذلك .

ولاتقاء ما أسماه د. فؤاد مرسى فى دراسة غير منشورة « أزمـــة المجتمع فى أزمة المثقفين » ص ١١

« محاولة اعادة تشكيل المثقفين المصريين ومن ورائهم المجتمع كله بروح القيم المادية والانفتاحية الطفيلية ، مع التنكر لكافة القيم التى سادت حياتنا الثقافية وبخاصة طوال ثورة يوليو ، وتنمية ونشر عـــدم المبالاة بالسياسة ، وتنمية ونشر غرائز فردية مدمرة للمجتمع ، بل وتزييف الواقع والتستر عليه بل وتمجيده حتى ليمكن القـــول بأننا أصبحنا أمام مشـــــكلة أو معضلة خطيرة فى تحديد هوية مصر من جديد . . . » .

ان هذا التحديد الجديد يتم للأســـف الشديد فى اطـــار التبعيـــة وعلى ايدى وعقول مثقفين مصريين ولكننا حين نكشف أســـباب التبعية ومظاهرها ومخاطرها فاننا لا نسعى الى القطيعـــة مع الغـــرب والزهد فيما يقدمه وانما نريد حرية حقيقية وتحديثا حقيقيا لوطننا ، ولو عاش طه حسين حتى أيامنا لربما أعاد النظر فى كتـــابه « مستقبل الثقافة فى مصر » الذى كتبه فى أواخـــر الثلاثينيات مطالبا أن نحـــذو حذو الغرب يقول فى ص ٤١ :

« علينا أن نسير سير الأوربيين ونسلك طريقهم لنكون لهم اندادا ولنكن لهم شركاء فى الحضارة خيرها وشرها ، حلوها ومرها ، مايحب منها وما يكره ، وما يحمد منها وما يعاب . . . » .

كان طه حسين بالقطع سوف يستكمل كتابه ليرفض أسس التبعيـــة الاقتصادية ــ السياسية التى أثمرت ما نحن فيه . . ذلك أن دعوته كانت دعوة حارة للندية مع الغرب التى لابد أن تكون ندية حقيقية تقـــوم على أسس اقتصادية ــ سياسية ــ اجتماعية ــ ثقافية شاملة .

شعر

زفير المدينة



صلاح اللقانى

هادئا .. أتمطى على مقعد الليل كنت ،
سوى ثرثرات الرفاق ، ونبضة ضوء
تزيح العمى برهة ، ثم يهوى سريعا
وراء الزجاج ، ويأتى خلال الهواء
المبلل بالهمهمات زفير المدينة ، والعربات
الثقيلة تزحف وسط هدير المحرك ،
يتحد الليل بالخوف بالأغنيات البعيدة ،
ينفرج الباب عن نسوة عاريات الصدور ،
يساعدهن غلام صغير على وضع
آلاتهن ، ويدخل بضع رجال ،
وينشرون خلال الموائد ..
قال المغنى .. « ينام المساء الجميل
على مقلتيها .. »
ولكننى لا أشاهد غير المساحيق
تكسو انطفاء الوجوه بحمرتها المستعارة
مما وراء البحار ، ولا يسمع الليل
شكوى الصدور التى ابتذلتها
عيون الرجال ، ولا يدفع الليل
أجر الحناطير أو ثمن الكهرباء ، ..

فهزى اذن خصرك الرخص ، يســـاقط
المـــاء فى الحوض ، وابنك يكمل
درس اللغـــات الخصوصى
لكنه الليل يلسعنا بالنساء الجميلات
بالورق المتطاير فى هبة الريح
بالفكر حين يصير ترابا ورملا .
(على شاشة التليفزيون يبـــدو
مدرب كلب المغنيـــة المستضافة .)
ــ اى النساء تحب ؟ فقلت :
الفتاة التى عبرت بجوارى مساء الثلاثاء
ثم أختفت فى الزحـــام ، على شعرها
لمعـــان النيون ، وتلبس جونلة لونهـــا
اخضر ، وقميصا رقيقـــا يوســـع دائرة
النـــــار مترين حتى اصلى صلاة المجوس
ــ تحبـــك ؟
قلت تبعثرت فوق السرؤال شهورا
طوالا ، ولكننى لست أدرى سوى أنهـــا
عطرت اسمها مرة ، ورمته على
جدول الروح فانتفضت كالغزال الشريد .
ــ تراهـــا ؟
فقلت اذا أوحشتنى ، خرجت الى طرقات
المدينـــة على اراها ، وابحث
فى أوجه الفتيات الجميلات عن طائر البحر ،
حتى اذا احترقت خطـــواتى
انكفأت الى البيت مكتئبا وتعيســـا
فتفجؤنى بالظهور كلمع الشـــهاب
وتتركنى جســـدا مثقلا بالنبؤات
بالعنب المتساقط من كرمة ،
فى الفراغ الذى يحتوينا .
(تقوم المغنية المستضافة ، تفتـــح
دولابهـــا ، كى يشـــاهد عشاقها
من حفـــاة المقـــاهى فساتينها ،
ويغطـــون بالنظرات القـــوام الجحيمى
واللفتات الرشيقة .)
ــ لا تبدأوا العـــدو نحـــو الجنـــون الجميل
فعالمنـــا مايزال طريا ، نشـــكله كالعجين

رغيفـــا ..
ـ ويأكله المتخمون ؟!
اذا انكسرت مقلة الليـل
يصحو بصدرى غراب العـذاب ،
ويشعل مصـــباح جرحى
واشعر بالبرد حين يرف النســيم ،
فأغلق شــباك حزنى ، ولكنــه الليـل
يلسعنى بشموس الجراح الصغيرة ،
يكتبنى قصة عن صبى بكى
حين أدماه سهم العيـون الجميلة ،
ينبتنى وردة فوق نافذة المســتحيل ،
يوقــع باسمى على جبهــة الفرح المســتحيل .
(لقد عبثوا فى حيـاتى ، ولـم يكتبوا
عن غنـــائى وصوتى ، وقالوا بأنى
أصادق بعض الرجال .)
ـ أخى صار متهما بالنظـافة ، فى آخـر الليـل
جروه فـوق البــلاط ، والقــوا به فى
هـدوء عنيف الى جـوف ســيارة لا ترى
فى الظـلام ، وبعـد قليل تصــاعد صـوت
المحـــرك ثم تلاشى خـــلال ضجيج السكون .

ـ وهل عاد ؟
ـ ما عاد غير قرار الادانة
ـ هل زرته ؟
ـ زرته فى بجون الجـرائد معتقلا فى السطور
الجبانة ، ينمو على جرحه خنجر كل يوم
ـ فمن يرفــع القيد عن عمره ؟!
ـ لا يفك اسار الحبيب سوى الحب .

كان يفتش فى قــاع صمتى عن البحــر
والجزر النائيات ويسألنى كــل يوم
سؤالا حزينــا ، وكنت أفر بنفسى
بعيدا عن النــار فى صوته ، كان منتفخا كالشراع
بحزن غريب ، وكنت رقيقــا كفنجان شاى
وحين أدانوه بالحــب هذا الفتى ،
صرت منتفخا كالشراع بحزن غريب

ـ تعلمت منـــه الكثير ؟

ـ لقد كنت مثل تراب الحديد فمغنطنى
صرتكهلا له عمـــر نوح ،
وكنت بريئـــا كعش اليمام فعرت لى الأرض عورتهـــا ،
صار قلبى مظـــاهرة يهتف العاشقون بها :

يا زمان الموت شردنا فقد جـــاع الصـــغار
يا زمان الموت قد القوا الى السجن الكبـــار

ثم اسندت ظهرى الى حـــائط الثورة
المستكنة كالنـــار فى الصخر ، كالمـــاء فى العشب ،
كالجنس فى الحب ، هل ذقت طعم ارتمائك
فى حضن انثى تحبـــك ؟

قال بسخرية :

حين ضاق المرتب بالحب لم يبق غير المجلات
كى نتزوج نسوتها العاريات .

(ادار فتى اسود الشعر زر الجهاز
فأسكت ضحكتها فجأة ، وتجمع
من بقع الضوء اعلان سيارة
من طراز حديث ، فأرجعها فى وقار انيق
تحدثنا عن كفاح السنين الخوالى .)

طرق المحطة يزحمه العائدون ، أفتش
فى أوجه الطالبات لعلك طالبة حملت
فى حقيبتها ورقا من غصون النهار ،
لعلك فى بطن حبلى ، تمرين ساخرة
من جنون انتظارى ، لعلك عاملة فى محل بعيد
تعودين فى آخر الليل مرهقة ، حين يسهو
بشعرك نجم الكلام ويهبط فوق لسانى ،
والمح عابرة فى الطريق ، فأتبعها
حين يهجرنى الخوف ، أصعد أسلم منزلها
كاتما نفسى ، ثم أطرق بابا ، ويبرز وجه
غريب ، أليف ، ويخطفنى من دمى
نسر عينين ضاحكتين ، يبعثرنى فى اتساعهما ،
انها أنت ، لا يعرف البر الا شراع شريد .

قصة قصيرة

حرف القاف

محمد صدقى

صرخت حكمت فى المطبخ ..

ــ أشرف .. يا أشرف

واندفعت تنادى حولها فى الصالة ، فى حجرة الجلوس ، وطرقه باب الخــروج

ــ أين أشرف

قلت والصابعى تتحرك بمؤشر الراديو بين المحطات :

ــ كان هناك يطل على الميدان

ــ النافذة أمامك مغلقة يا أستاذ

ــ آه .. تذكرت ، كان يسألنى عن حلته الضباطى وقلت له

ــ ضباطى ايه يا عدلى ، أين الولد .. انت لست معنا فى البيت، الولد لم يحل الواجب

ــ هاهى المحطة أخيرا ، حكمت .. الا ترين أننى مشــــغول ، الساعة الآن الخامسة ، وهو سيعمل الواجب وحده اليوم .

ــ يا عدلى تحــرك .

واستدارت غاضبة تنزع فوطة المطبخ عن خصرها داخــلة حجرة النوم ، يتلاشى صوتها فى نغمات الخوف .

ــ اخشى ان يكون قد صعد الى السطوح وحده يتفرج

قلت غير مبال ، اضحك فى خاطرى خلســـه لبطنها المكوره وهى فى شهرها الخامس ..

ــ ياست ، لا تخافى عليه ، دعيه يطل على الميدان

غمغمت حكمت مسرعة الى باب الشقة تتركه وراءها مفتوحا ،تصعد السلالم منادية وصوتها يتلاشى .

ــ اشرف .. اشرف .. انت يازفت

تنهدت مبتسما لصورة وجهها الغضـــوب بغمازتيه الضاحكتين ، للعينين الرماديتين ، عينى القطة ، وصدرها الناهد الذى يملأنى دائمـــا شوقا اليها ، وهززت راسى ، انه قلب الأم ، لا يصح أن تغضب هــذه الأيام ، سأقوم لمساعدتها ، ابحث لها بنفسى عن أشرف ..

وتوقفت اصابعى ، جمدت بالمؤشر علىصوت مذيع المحطة الفرنسية يعلق على معارك القتال سيناء والبيانات العسكرية المصرية .. آه هذه عودة الروح يامصر ، دبابات ام. سى ٦٠ الأمريكية ياسرها ابناء الفلاحين من الشرقية وقنا واسيوط .. هاانئـــذا اصبحت الآن أحب الصحف ، لا اتغاضى عن منشاتها واحتضن الراديو

صوت المذيع اللبنانى باللغة العربيـــة فى المحطـــة الفرنسية كان جميلا ، ينفذ بشعور الرضا الى صدرى الذى اصبح له عشر قلوب تنبض معا فى وقت واحد ، سيمفونية فرح غامر نغمـــات كلماتها تقـــــول « مـــع ارتال من مئات الدبابات والمدافع المحمولة تتحرك فى اتجاه شرق القنـــاة بعد ان أصبحت كلها فى ايدى الجنود المصريين ، .. اذاعة اسرائيـــــل تعلن .. ثم صمت ، وازير رياح وعواصف ..

واضغط اضراس غيظا ، تتلاشى كلمات المذيع فى صفير الارسال وخشخة الراديو خافتة غير مفهومة حتى أصفع الراديو ، احرك المؤشر وأعود به لينطق « المصرية والعالمية تنشر صور تدمير اللواء الاسرائيلى المدرع ١٩٠ واسر قائده عساف ياجورى .. الاسرائيليون لا يثقون فى بياناتهم الحربية المذاعة ، ويستمعون للاذاعات الخارجية .. ســــير القتال حرج للغاية بالنسبة لاسرائيل .. »

يا سلام .. هانحن نخرج من دائرة القهر النفسى الصباحى المسائى ياسام ٦ ..هل كان كل هذا الهوان الذى مر بنا كل تلك السنوات من أجل اسقاط حكم وجه مصرى ابن فلاحين حقيقيين .. ؟ ليس من اجل سواد عينيه طالبناه بالبقاء ساعة الحرج ولـــكن لأنه كان مصريا حقيقيا وكان ...

وتيقظت على صوت ضلفة الباب تصطدم فى عنف بالحائط ..
كالعاصفة اندفعت حكمت .. اقبلت تصرخ :

ــ قم يا سيادة الجنرال ، محرر فنى مغمور فى جريدته واركان حرب فى البيت ..قم .. تخل عن مركز القيادة .. المجرم ابنك ليس فى الشقة، ولا على السطوح ، ليس فى المنزل كله ، ابنك جرىء مجنون مثلك ..

ومالت بصدرها قرب انفى ، دفعتنى من كتفى ، انتزعت المسجل منى ، اغلقت مفتاح الراديو ، رمت به على المقعـــد الكبير ، صرخت تؤنبنى :

ــ انت تحارب وحدك هنا بالراديو ، انزل ابحث عن الولد فى الميدان بين لوارى الجيش والدبابات يتفرج كالأمس ، الطريق مزدحمة واخاف من جنون الولد ، أم انزل انا هكذا ..

** **

لا أعرف كيف أخافتنى .. افزعتنى ..
الخوف باردا تسلل فجأة بدبيب شائك الى قلبى

قلت متظاهرا بالطمأنينة وعيناى على وجههـــا الأبيض المســـتدير تضحك غمازتاه رغم احتقانه بالغضب

كان هنا منذ لحظات بيـــده علبة الألوان وكراســـة الرسم والمدفع الرشاش والشاكوش ومجلة سندباد ... و ... تصورى ، كل هـــذه الأشياء معا بين يديه فى وقت واحد ياحكمت ..

وابتسمت لشـــفتيها الورديتين المزمومتين بالغضب المســـاخر من كلمـــاتى ..

كنت أحاول أن اطمئنها .. قلت لها كأنما اكتشفت مكان أشرف

ـــاسمعى .. هل بحثت عنه فى الفـــراندة الخلفية المطلة عـــلى الميدان .. ؟

هزت وسطها تسفه اكتشافى فى نغم ساخر أهواه

ــ يا سا .. لا .. م .. مســـطولة انا لا اعرف كيف ابحـــث عن ولدى فى بيتى ..

قلت مستطعفا .. ومؤكدا أيضا ..

ــ حكمت .. ياروحى ، اسمعينى ، صدقينى ، أشرف كان بالتـــأكيد هنا فى الشقة ، فى الصالة أمامى .. هل تسمعيننى .. !

حكمت كانت قد صمتت ، ظلت ساكنة لحظات ، ثم تلتفت حولهـــا مستريبة وقد بدا يراودنى قلق مبهم تسلل ببرودة لاسعة الى يدى وقدمى .. ثم لم انتظر ..

كالمأخوذ المستريب من حدث غامض يحوم حولى ، اندفعت بالقميص والبنطلون والشبشب الزحافى اخطف السلالم الى الشارع فالميدان ، أرقب بين الزحام وجوه المارة بين ضجيج الحركة فى فراغه الواسع الذى يموج بالسيارات العسكرية فوقها جنودها والدبابات تهرس أسفلت الشـــارع العريض تقطعه ارتالا ، ثم خلفها بعض المدافع المحمـــولة على الجرارات الهائلة موجهة مدافعها فى اتجاه طريق السويس ، تدور عيناى بين ذلك كله .. هنا .. وهناك .. حتى تلتقط نظراتى التائهة فجـــأة المشهد المثير ، لا اكاد اصدق ..

** **

للوهلة الأولى حملقت فى النقطة التى تركزت عليها عيناى محاولا ان اتأكد حقيقة .. هل هو هذا أشرف ولدى .. أم تخدعنى عيناى ..؟!

لكن .. ما الذى اتى به هاهنا ، ويوقفه هذه الوقفة .. ؟

هو جن أحمر واخضر واصفر وأزرق .. نعم .. لكن ..

وضحكت لخاطر آخر اكثر غموضا وســـخرية راح يطوف بذهنى ، ويتلاشى ويعود ، تختفى مع عبثه بى ابتسامتى ، أوقفه ، ارفضه ، ثم يعود يلح على ذهنى فاستنكره واتساءل :

ايمكن ان يكون كل هذا الذى أسمعه وأراه واقع فعلى ، ويفضى الى حقيقة لا تتحول الى حلم ينسخه طلوع النهار .. ؟

أيمكن أن يكون كل هذا الانبعاث ، هـــذه الروح التى توهجت هى سر من أسرار تربتنا المصرية التى اضمرت فى جوفها مرات عديدة قدرة امتصاصها لأخطر الأحداث أثرا فى تاريخنا .. ؟ أم أن هذا الذى يحدث كفعل الخير الذى يراد من وراءه شر .. ؟

اكثر من فكرة مثيرة وبالسلة تراودنى بالعزة والحذر من نقيضها ،لكن وجوه المارة فى ضجة الميدان وهم يعبرون متزاحمين يدفعوننى فى اتجـــاه الجانب الايسر مبتسمين ورغبتى الحارقة فى تأكيد ما لمحته فجأة وما أريد التحقق منه اكدت أكثر فى نفسى مشاعر ذلك الخاطر الغريب الذى عاد يلهو بذهنى ، خاطر ليس هو الحذر الغامض هذه المرة ، بل خاطر آخر مشع بالرضا بين جوانحى ..

كما لو كنت أمد عنقى عبر زحام المارة من حولى ، رحت احاول أن أتأكد من وقفته ، أركز عيناى اكثر فأكثر ، محددا بالضبط تشكيل قامته ، لون شعره الكستنائى ، بشرته البيضاء ، ملامح وجهه .. بل ورغم بعده عن الزحام وضجيج صوت احتكاك جنازير الدبابات بأسفلت الطريق ، فقد اتصلت حدقتا عينى بقطرات العسل الشرقاوى فى عينيه ، وهما تنظران مستقيمتين فى اتجاه ذراعه الممدودة كالمسطرة للامام ، تحدد اتجاه سير العربات والدبابات ووقوف المـــارة ..

لون العسل الشرقاوى فى ضحكة عينيه البريئتين الحنونتين الماكرتين لون سيال بالأضواء المكهربة الضاحكة يفرحنى ، يهزنى من كل أعماقى ، لون أحبه وأعرفه كما أتخيله الآن واميزه فى خاطـــــرى بين الف الف لون عينين ..

مسحورا بالرضاء عن نفسى وعن الدنيا كلها ، مندهشا بالفرح ، وبالخوف ، بالحنان وبالعزة والانتماء كنت أرى ولا أرى ، كنت محبا عاشقا لكل ماحولى حتى لحديد الدبابات ، واسفلت الطريق ، وتهاليل المارة ، عاشقا ولها بكيف يمكن أن يكون قد حدث هذا .. وبأن هذا يحدث .. هو حادث فعلا .. أمامى ..

ورغم أن حرف القاف بدائرته الحمراء الكبيرة الواضـــحة فى طـــرف اللوحة الكرتونية المعلقة على صدره ، والتماع النسر الذهبى فى مقدمة الكاب الضباطى بأشعة الشمس كانا واضحين مع مساحة امتداد كتفيه وقامته القصيرة وسط زحام المارة على الرصيف بجـــوارى .. الا أننى رحت أندفع عجولا أتقدم واقترب واقترب لأرى أكثر وأتأكـــد أكثر من وجهه وحرف القاف يبدأ يتضح ، ويتضح أكثر موصولة نهايته بحرف الفـــاء المكتوبة بالقلم الفلوماستر الأحمر على اللوحة الكرتونية المعلقة بخيط على صدره ، خط طفولى ، لكنه خط واضح ، صحيح ، مقروء ..

كنت أتزاحم ، أتقدم مواصلا النظر فى اتجاهه ، لا يشـــغلنى عن استمرار التواصل والتأمل المدقق فى تلك اللوحة الكرتونية البادية جيـــدا لى سوى محاولة التركيز أكثر بحثا عن ملامح وجهه التى تحجبها ذراعه المرفوعة مستقيمة أمامه ، بينا ذراعه الأخرى المرفوعة الى أعلى مضمومة الأصابع كالمسطرة ، أو كالسيف ، لا بل كالعلم تحت مظلة جندى المرور الواقف على بعد خطوة واحدة منه وذراعيه المتقاطعتين تنظمان المـــرور حتى وصلت أخيرا مقتربا منه اكثر وأكثر ، حتى أصبحت على بعـــد أربع أو خمس خطوات منه ، أستطيع قراءة كلمة « قف .. للمارة » بحروف كبيرة ثم تحتها فى سطر آخر كلمات « مرور للجيش المصرى » .

شبكة من لادموع كانت تعشش على عينى ، تظلل رؤيتى ، تحجب وضوح كل شىء عن عينى .. الا هذه اللوحة المعلقة على صدر أشرف، ولدى .. ابنى الذى لم يكن هو أشرف حقيقة ، لكنه طفل آخر ، فى مثل قامته ، فى مثل سنه ، وبمثل حلته الضباطى .. طفل لا أعرفه ، لكنه كأنه قطعة من كبدى .. كأنما حقيقة هو أشرف واقفا جادا ، مستقيمة قامته ، وذراعه اليمنى الى اعلى ، مضمومة أصابع يسراه الممتدة أمامه تسمح للسيارات والدبابات ولحاملات الجنود بالمرور ..

* *

فخور فرح كنت أمسح دموعى مندهشا تتسع عيناى ، يتلاشى توهج ابتسامتى ، تراودنى اطياف حزن أسيف لحلم جميل تبدد .. لكننى رغم كل ذلك لا اكاد أصدق عينى أمام مشاعر غريبة عنى ، مشاعر لا أرضاها ، فمهما يكن ، أو كان .. فكأنما هو أشرف .. ووجه سيدة سمراء بضفيرتين من شعر ذهبى تبتسم لطفلها ، تدير وجهه بأصابع يسراها النحيلة تهمس :

— ياسر .. اعمل لصاحبك ده تعظيم سلام ..

ياسر كان فى السادسة من عمره ، يمتثل مستجيبا ضاحكا بحبيبات النمش الصغيرة على وجهه لرجاء أمه يقف زنهار ، راحة يده الصغيرة الوردية الى جوار حاجب عينه اليمنى يؤدى التحية العسكرية ، وعيناى املأهما من المشهد كله بكل تفاصيله .. وجه الطفل الشبيه بأشرف على المنصة ينظم المرور ، وجه جندى المرور الضاحك للمارة ، ووجه السيدة الصغيرة ، ووجه ابنها ووجوه الجنود فوق الدبابات ، ووجوه المارة حولى ، والسيدات والأطفال فى الشرفات والنوافذ القريبة ..

كل ما حولى كان يضحك ، يبوح بالرضا ، يبتسم وأنا ابتسم أنا الآخر ، أضحك من خيالاتى ، حتى أشعر بشىء يجذبنى ، يد تدفع ذراعى وتجذبها فألتفت خلفى لأجد أشرف ولدى فعلا خلفى ، ثم الى جوارى ..

هو هو بشحمه ولحمه هذه المرة كان بضحكته ، بشلال العسل الشرقاوى يؤنبنى :

— ايه ده .. بابا .. أنا نزلت وراك أنادى عليك ، تهت منى ولم استمع جيدا لبقية كلماته ..

كان شاردا وأنا انظر اليه ، أهيم فى سعادة حبى له ، وللطفل الذى ينظم المرور ، وللسيدة السمراء ، وطفلها ، والجنود ، والدبابات ، والمدافع ، وامتداد الطريق المزدحم بوجوه الناس

وانتبه لأشرف يشدنى من اصابع يدى ، يصر على جـذب انتباهى لكلمـاته

ــ ماما لم ترض أن تعطينى بدلتى الضباطى ، انظر ياباباا ، هذا محسن بن الجيران خلفنا ، زميلى فى المدرسـة ، رأيته من النـافذة ، قلت لماما ..

واحتضنته .. دفننته بين ساقى .. أكاد أغرس رأسه بين ضلوعى، فى قلبى ، أحدث نفسى .. أشرف .. أشرف ولدى ، يا حبيبى .. حين تكبر .. حين تكبر ..

ومشيت به بين الزحام فى اتجـاه المنزل ، اشـق طريقى منتصب القامة ، منتشيا سعيدا ، كأنما لا أمشى ، بل أكاد أطير فى الهواء .. أكرر لنفسى .. أشرف حين يكبر .. سـوف يكبر .. وحـين يكبر .. مهما حدث .. ومهما يمكن أن يحدث .. نعم .. حين يكبر .. وسوف يكبر.



البعد الثانى

د. عبد العظيم أنيس

فى الشهر الماضى اتصل بى صديق من العاملين بجريدة الجمهورية وقال لى انه كان يعد تحقيقا صحفيا عن أزمة الكتاب ومشكلاته لنشره فى الجريدة . ولما كان يعرف أن لى خبرة قديمة فى هذا الميدان فقد رجانى أن أملى عليه تليفونيا بعضا من آرائى وخبرتى فى هذا الموضوع .

وترددت ، وصارحته بخشيتى الا ينشر رايى كاملا فى صحيفته ، خصوصا انها احدى الصحف « القومية » ، أعنى الحكومية . ولكنه الح واكد لى انه مسئول شخصيا عن نشر كل ما سأمليه عليه .

ولم أجد مفرا من القبول أمام الحاحه ، وقلت له ان لمشكلة الكتاب أبعادا عديدة ، لكنى سوف أكتفى بالحديث عن ثلاثة ابعاد :

البعد الأول يتعلق بمضمون مادة الكتب المنشورة والمجالات المطروقة وأولويات هذه المجالات سواء فى الأدب أو الفكر أو العلم والتكنولوجيا أو أدب الأطفال أو التراث ... الخ ، وعلاقة هذا كله بالاحتياجات الحقيقية لمجتمع له آماله وطموحه فى المستقبل . وتساءلت من الذى يحدد هذه الأولويات ؟ وأجبت على هذا السؤال باقتراح تشكيل لجنة قومية تمثل كل التيارات الفكرية والاهتمامات الجادة لتضع مشروعا قوميا باحتياجاتنا يمكن أن يكون مرشدا اختياريا للقطاع الخاص وملزما لمؤسسات القطاع العام التى تعمل فى مجال النشر .

اما البعد الثانى فيتعلق بحرية المؤلف فى نشر كتابه دون مصادرة من اجهزة الدولة التى تتحرك عادة تحت ضغوط جماعات التزمت السياسى أو الدينى فتصادر كل كتاب يبدو أنه غير تقليدى فى مادته . وقلت انه من المصلحة العليا للمجتمع أن يناقش الكتاب ويرد عليه بدلا من أن يصادر ، وأن هذا المنهج هو الأسلوب الصحيح لضمان تقدم المجتمع وازدهار الفكر فيه .

وضربت فى هذا المجال مثلا بكتابين صدرا فى السنوات الأخيرة وصودرا ، أولهما للاستاذ طارق البشرى بعنوان « **الأقباط والمسلمون فى اطار الوحدة الوطنية** » ، وقد سحب مؤخرا قرار مصادرته وأعيد توزيعه. فلما قرأته وجدت أنه كتاب جيد بكل المقاييس ، ولم أفهم كيف خطر فى بال موظف فى جهة ما أن يشير بمصادرة مثل هذا الكتاب. أما الكتاب، الثانى فهو كتاب د. لويس عوض « فقه اللغة » . وأنا لم اقرأ هذا الكتاب ، وربما لو قرأته لما وافقت على بعض ما جاء فيه ، لكنى مع ذلك لا أرى مصادرته ، وعلى الذين لا يوافقون على ما جاء فيه أن يردوا عليه اذ من خلال مثل هذا الحوار تتضح الحقائق . ومن الغرائب أن هذين الكتابين قد صدرا عن الهيئة العامة للكتاب وهى مؤسسة حكومية !

ثم هناك **البعد الثالث** لمشكلة الكتاب ، وهو قضية ارتفاع سعره بما لا يسمح لفئات كثيرة أن تشتريه ، ومشكلة تسويقه فى البلدان العربية . وقد أفضت فى هذا الجانب بكثير من التفاصيل التى لا أود أن أشغل القارىء بها هنا .

• • • •

ثم ظهرت جريدة الجمهورية فى اليوم الموعود واذا بالتحقيق موجود وكل ما قلته فى البعد الأول والثالث موجود . أما البعد الثانى فقد اختفى تماما من التحقيق ! حتى الذى شطب كلامى عن البعد الثانى لم يهتم أن يغير البعد الثالث فيجعله البعد الثانى حتى لا يكتشف القارىء أن شيئا ما قد حذف من الحديث .

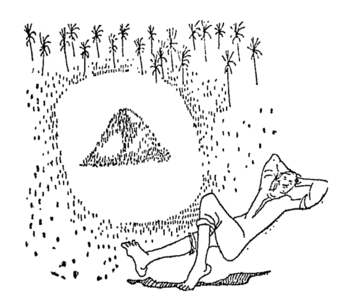
لكن هذه الواقعة تلفت أنظارنا الى هذه القضية الهامة ، قضية حرية الرأى وحرية النشر ، وخطورة أن يقع المجتمع أسيرا لاندفاعات المتزمتين وسقوطهم . وقد يكفى أن نلفت النظر الى ما جرى فى تاريخنا الحديث ... كتاب « الشعر الجاهلى » لطه حسين ، كتاب « الاسلام وأصول الحكم » للشيخ على عبد الرازق ، كتاب « الأخلاق عند الغزالى »

للدكتور زكى مبــارك الذى كان رسالة الدكتوراه التى قدمهــا للجامعــة المصرية ، محاضرات منصور فهمى الأولى فى الجامعـــــة عن الفلســـفة الاسلامية ... الخ . وكل هذه الأعمال الأكاديمية الجليلة أثارت الدوائر الدينيـــــة المتزمتة وقتها ، واتهم أصحابها بالكفر والالحـــاد الى درجــــة ان سعد زغلول زعيم الثورة وقائد الأمة اشار آنذاك على د. منصور فهمى ان يصلى الجمعة فى الأزهر قطعا لألسنة المرجفين فرفض وأبى أن يكون اعداؤه شهوده على ايمانه .

والآن ونحن نقرأ كتاب الشيخ على عبد الرازق لا نجد فيه شيئا واحدا يبرر الاتهامات التى وجهت ضده ، ولا سحب شهادة العـــالمية منه وفصله من القضــاء الشرعى . وكثيرون من رجـــال الدين واهل التراث يقـــولون اليوم بعض ما قاله الشـــيخ على عبد الرازق فلا يتهمهم أحـــد بالكفر أو المروق . أما كتاب « الأخلاق عند الغزالى » فقد طبعته الدولة عدة مرات وموجود فى كافة المكتبات الخاصة والعامة ، وهو كما هو معروف شـــديد النقد ولكن دون ان يؤدى هذا الى أن يطالب أحد بمصادرته .

الا يكفى كل هذا لتوضيح أن الخضوع لضغوط التزمت كثيرا ما يؤدى الى النـــدم فى المستقبل ؟ اننا ندرك بطبيعة الحال أن هذه الضغوط العارمة ضد حرية النشر كثيرا ما تكون ذات طابع سياسى ، ولكن كيف يتسق أن تتحدث دولتنا دائمـــا عن تاريخنـــا الحضارى ، وتنسى أن حرية النشر والصبر على الرأى الآخر هى واحد من معـــــالم الحضارة الأساسية . أليس هذا هو ما برهنت عليه أوربا فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، بعد كل الجرائم التى ارتكبتها الكنيسة فى قضية حرية الرأى والنشر ؟

قصة قصيرة



الحلقة

قصة مصرية بقلم الرسام عبد السميع

آثار من التبن تخلفت عن دراس القمح . تناثرت فوق رض الجرن الجالة حيث جلس الرجال السمر يتحلقون دائرة واسعة قد ران عليهم هوان صامت ثقيل .. طبل الريس محمدى يدق فى نغمات رتيبة يتلوى وسطها صوت المزمار ناعما وهو يشدو فى حزن معذب يثير الأسى فى القلوب ... نسمات العصر تصافح برفق وجوه الرجال واقفيتهم والشمس قد مالت للغروب وراء الأفق البعيد حيث تمتد أراضى القصب وأرسلت اشعتها تذهب جريد النخل بينما بدا النجع كتلة غامقة غير واضحة القسمات .. ابو زيد يجلس بين الرجال فى الحلقة يتكىء على عصا من فروع السقط شماء مصقولة . عيناه ترقبان الحلقة بحدة . اذنه تتبع صوت المزمار وشفتاه تتمتمان بأغنية يهدئ ترديدها بصوته الخشن الأجش .. يابوى يابوى . رمانك طاب .. ولدى ياولدى . رمانك طاب .. الرمان وصدر أفياد الناهد تكاد حلماته تخرق الثوب . كان يعلم أن احدا فى النجع لا يجسر على النظر الى هذا الرمان أو اشتهائه بعد أن استولى عليه وعلى صاحبته دياب أبو غانم الذى يرقص فى الحلقة وحده .. رأسه امتلأ على رغمه بصورة أفياد الفازية فى ردائها

المرشق بالترتر اللماع وخرج النجف وترعش جسدها وضفائرها تتلوى وتسوط جزعها اللدن ... يا خسارة يا رجالة . غمغم أبو زيد متحسرا وهو يركز نظرته على دياب يخطر داخل الحلقة راقصا فى رشاقة رافعا شمروخه يلف به حول رأسه فى قوة يصدر عنهما صوت كالفحيح ... دياب أبو غانم رجل شيخ النجع وصفيه .. لا احد يرفع رأسه أمامه ... ما ايسر القتل لديه .. ما أيسره . تكه من أصبعه المدربة على زناد المقروطة ويرحم الله الفقيد ... والبقية فى حياتكم يا رجاله .. الرجال يعرفون معرفة اليقين أن لا بقية فى حياتهم مادام دياب أبو غانم يعيش بينهم فى النجع .. لكن ماحيلتهم .. كانوا يحفظون المثل القائل (الايد اللى متقدرش تعضها بوسها) الجميع كانوا يقبلون يده فى اذعان بينما نفوسهم الساخطة تحدثهم بعض هذه اليد الباطشة المتجبرة ... يعضونها حتى تدمى وتصل أسنانهم الى العظام ... لكنهم كانوا يصرفون هذا الخاطر المتهور عن رؤوسهم بسرعة .. أين المهرب من دياب أو مقروطته .. ليس هناك بد من الاذعان . بل والمبالغة فى استرضائه . بالهدايا والطرائف . علب السجائر المكنة وقطع الحشيش الخام الذى يصنعونه بأيديهم من شجيرات الخشخاش . زراعتهم السرية وسط حقول القصب ... نساء النجع أيضا كن يهدين اليه القراقيش الناعم وجرار العسل الأسود المختومة وفطائر المشلتت وابرمة الأرز المعمر برضاء الأزواج ومباركتهم .. شراء لأمنهن وسلامتهن ... الرجال يجلسون فى الحلقة عابسين يجللهم العار من فوقهم ومن تحتهم وعن ايمانهم وعن شمائلهم .. طبل الريس محمدى يدق ودياب يرقص فى الحلقة لا أحد يجسر على اقتحامها عليه بينما النظرات المغيظة المحلقة تتعشقه من اليمين والشمال والأكف الخشنة تصفق بلا حماس وهو يحجل على قدمه اليمنى رافعا ساقة اليسرى مثنية تمتد الى الامام حيث يظهر حذاءه الأصفر ذو الأستك من تحت ذيل الجلباب وعصاه الشهيرة تدور من حوله وترسم دوائر فى الهواء فوق رؤوس الجالسين مركزها قبضة يده بينما أمال رقبته مصعرا خده وفشخ فمه فى ابتسامة مغروة فأبان عن أسنانه الذهبية ومن فوقها شفته العريضة يتكىء عليها شارب مهول يشرئب طرفاه حتى ليكادا يطرفا عينيه .... تثاءب أبو الوفا الجرجاوى .. فتح فمه . كالتمساح بينما انثالت الدموع من عينيه تتناثر فوق تجاعيد وجهه ... ثم أطبق فكه فى تعاسة ... مال رأس درديرى على صدره واستسلم للنوم وقد تدلت شفته السفلى كشفة البعير .. على حين أخذ رجال متجاورون يتبادلون الحديث فى همس محاذر غير ملتفتين بالمرة الى الحلقة الخالية الا من دياب يرقص بسماجة ويحجل يقدم فوق رقاب الجالسين من حوله ... زغرودة مجلجلة تشق الفضاء من امرأة ترقب الحلقة وهى فوق سطح بيتها القريب . تحية لدياب الفارس .. يا نهار أبوكى أسود ..

أبو زيد يسب المرأة سبا قبيحا فى صوت مغيظ خافت يسمعه الجالس الى جواره لم يصبر اكثر من ذلك .. قام .. سار بعيدا .. اخذ له مكانا لا يسكت وانما تنفلت الكلمات من بين شفتيه بعد أن يطحنها بأضراسه...
ابن الكلب الفاجر ... النجع ملك يمينه رجالا ونساء .. الجالس الى جواره لم يصبر أكثر من ذلك .. قام .. سار بعيدا .. اخذ له مكانا آمنا بين الناس . استمر أبو زيد يطحن الكلمات تحت أضراسه ثم يرسلها من فمه كطلقات الرصاص ... النجع لم يبق به رجال .. كلهم لبسوا الطرح فوق رؤوسهم .. أسفاه ... يرحمك الله يا سمهورى .. ماكان لهذا الهلف أن يرقص هكذا متهانفا متخالعا كالغازية الداعرة .. كنت كفيلا بأن يجعله يبتلع عصاه تلك ومعها هذه الوقاحة التى تفقأ المرارة .... لكن السمهودى سافر الى القاهرة منذ سنوات طويلة ثم جاء نعيه الى النجع وأصبح مجرد ذكرى تثير حمية الرجال بعض الوقت ثم يعودون للاستسلام الى الخنوع من جديد لكن أبو زيد لن يستسلم للخنوع بعد ... جز على أسنانه . ضاقت نظرة عينيه .. اتكأ على عصاه بعزم ... وقف ... صلب طوله .. التفتت اليه النظرات المندهشة المشفعة ترقبه فى فضول خائف وهو يقتحم الحلقة رافعا عصاه ... بدا فى أنظار الجميع معتوها لا يعرف عاقبة ما يفعل .... دياب رمقه فى استخفاف .. اقتحمه بنظرته من قمة الراس الى اخمص القدم ثم عاد يندفع فى الرقص من جديد كأن أحدا لا يقف فى الحلقة أمامه ....
أبو زيد لم يكن من رجال التحطيب .. لم يشتهر عنه أنه غزا حلقة من قبل ... فلاح ... مجرد فلاح لا يحسن الا الامساك بالفأس وعزيق الأرض . فماله اليوم يدخل نفسه فى مالا يعرف ... وما هذه الجسارة التى عربدت فى نفسه فجأة ... دياب قاسه بنظراته وهو يقبل عليه متحفزا ويلف من حوله كما يلف النمر حول الفريسة قبل أن ينقض عليها ... أبو زيد يشبث عليه عينا لا تطرف ... فجأة تهوى عصا دياب كالبرق الخاطف فوق رأس أبو زيد ... شهق الرجال فى صوت واحد..
واعتدل عبد الرحيم فى جلسته .. وطار النوم من عين أبو الوفا ...
ورفع درديرى رأسه من فوق صدره وأخذ ينظر مترقبا وسكتت الكلمات بين الجالسين .. علت دقات طبل الريس مخمدى كأنما تمهد لحدث كبير وترج الأفق بلون الشفق الأحمر ... بينما شمخت أنظار الرجال الجالسين حول الحلقة ... نفضوا العار الذى يجللهم .. لمعت أنظارهم فى اهتمام ترقب المعركة المحتدمة .

شعر



لمسات يومية

سعدى يوسف

غرفة :

ليس فيها سوى مكتبه
وسرير ، وملصق .
جاءت الطائره
حملت فى الهواء السرير ،
والكتاب الأخير ،
وخطت بصاروخها بعض ملصق .

ماء :

تشرب القبرة ،
يشرب النجم ،
والبحر يشرب ،
والطير ، والنبتة المنزلية تشرب .
لكن أطفال « صبرا »
يشربون دخان القذائف .

مخصص :

ما الذى نشترى بالمخصص ؟
نكتفى بقميص وحيد ،
بجينز قديم ،
ونصف رغيف وشاى ، وجبنه
وبالزهر نقطفه من وراء السياج .

ما الذى نشترى بالمخصص ؟
ربمـــا لحظة الاندماج .

عراقيون :

كانوا أربعة فى حى « السلم »
قنـــاصى دبابات ،
ورواة قصـــــائد .
كانوا عشـــاقا لفلسطين ،
رفاقا فى بغـــداد ،
وأمسوا أشجارا فى حى « السلم » .
أربعة كانوا فى حى « السلم » .

مســـاكن :

أى طوابق يعشقها الصاروخ
وأى طـــوابق نعشقها ،
أى طـــوابق نسكنها ؟
للقطة أن تمرح فى السطح ،
وللطفلة أن تصرخ فى الملجأ ،
ولنـــا أن نرتقب اللحظـــة
مســـكونين .

الكهرباء :

فجأة نتعلم فائدة الفجر ،
والبســـاتين ،
والنوم فى الثامنة .
فجأة نتعلم فائدة الفجر ،
نسمع صوت المؤذن ،
والديك ،
والقـــرية الآمنه .

مـــدافع :

تهدر المدفعية فى الفجر ،
والبحر يلتف حول المدينة
مثل الدخان
تهدر المدفعية فى الفجر ،
والبحر يلتف حول المدينة

مثل الدخـــان
تهدر المدفعية فى الفجــر
والطـــير يفـــزع ،
هل جاءت الطائرات ؟
فى الشـــقة الخاليـــة
يصمت النبت ،
ترتعش الآنيـــة .

نشـــور :

الطفل الميت من ظمأ
فى المستشفى المظـــلم
دفنـــوه سريعـــا
ومضـــوا مرتبكين
وهاهو يفتح عينيه الذابلتين
يفتح عينيه الواسعتين
ويحفـــــر ،
يحفر فى الأرض عميقـــا

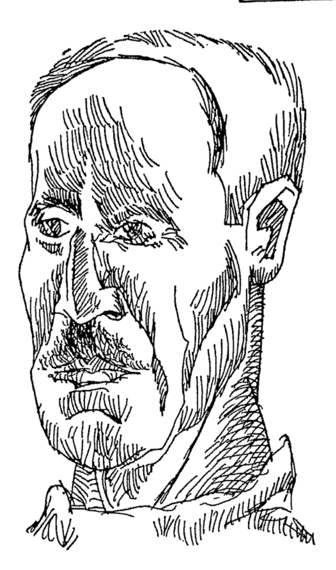
موقـــع :

ربما كان بيتـــا لتاجر ،
أو لأرمـــلة مرحه
ربما كان فى ذكريات المسافر ،
غـــير أن المنـــازل
اقبلت هكذا فى ثياب المقاتل
نصبت ســـــاترا ،
واختفت .

اذاعـــــة :

فى الخرائب ، أو فى القصور
يتنقل مذياعنـــا ،
بين أكواب شـــاى تدور
وانفجـــار هنـــا أو هنـــا .
قـــد نغنى قليـــلا
قد نمنى قليـــلا
ولـــكن مذياعنـــا
مثل بوق النشور .

قصة قصيرة



الشاى حتى الثمالة

مصطفى حجاب

مسحت عن رأسى وعن قميصى غبار السوق ، أمام زجاج الفاترينا أخرجت المنديل أجفف العرق ، ودخلت . بنصف عين سألنى :

ـ صور بطاقة ؟

لا أدرى لماذا اغتظت وعاودت مسح وجهى مرتين وكفى لأزيل عنها رائحة السمك .

ـ نعم صور بطاقة .

اجلسنى وعدل لى من وضع رأسى وياقة قميصى . اقترب بعينيه من وجهى أكثر مما ينبغى مستنكرا وضع قسماته لا حبذا خطـــوط الجبهة ، ضغط بسبابته فيما بين الحاجبين وقال : لا ... هذه لا داعى لهـا الآن ، مال بجذعه قليـلا الى الوراء ثم مال برأسه ناحية اليمين ناظرا الى بزاوية حادة وهى : ابتسم .

انا بأول السوق اصبو ليوم أشترى فيه فاكهة مع السمك ، أصل حتى آخـر بائع فاكهة هنـاك ، استدير ، أخطو متمهلا فى نفس المسار لألتقى النظرة الثانية التى لابد منهـا على نفس الفـاكهة والسعر . أمى فى حياتها كانت تعود من السوق وعلى رأسها قفصا صغيرا من الفاكهة ، وقبل ان تحطها الى الأرض وقبل أن تكشفها كنت أعرف انهـا نصـف معطوبة ، اراها طفلا واغضب ، تأتى بالسكين وتتخير حبـة من القفص تقطع عنها المعطوب وتعطيها لى ، اذا لـم آخذها تحزن أمى ، لا أقضمها، تستمر هى فى القطع ، كومتان ، تحمل الكومة المعطوبة فى القفص وتتطلع به الى السطوح ، كنت اسمع هياج البط الفرح الذى يطير أشبارا فى الهواء ثم يحط واسمع النقر ، وابكى بجانب حديد السرير ، أرمى بالحبة من يدى الى الأرض ، لكنى أعود اليها فى الليل آكلها ، وأنام أحلم .

والفاكهة فى السوق أمامى قيد خنصر ، وغاية ما نفعله نحن بعـد الغذاء ان نشرب الشاى ، والصغار يشربونه حتى الثمالة التى تعلـق بشدقوهم ، يتخاطفون أكوابه الصغيرة ، قد تنكسر واحدة ، لا أغضب ، اربت على ظهورهم الطرية الصغيرة وأحزن . من أين أشترى وكل الأسواق سوق واحدة لكنها وزعت نفسها على أنحـاء الأرض ، تتجمع أجزاؤها كل ساعة ، رؤوسها برؤوس بعضها ، تتفق فيما بينها وتتآمر على أمثالهـا ثم تتوزع من جديد ، كيما تظل هكذا بأوج تحفزها العـدائى ، لكنى أشتم رائحة المؤامرة رغم الصمت والسرية ، أصر على شراء الفاكهة ، الاصرار على تحقيق الوهم يتأكد بتكرار المحـاولة ، تتصاعد مقاومة السـوق بقدر اصرارى ، حتى نصل انا والسوق فى النهـاية الى الحالة القصـوى من التحدى الذى حرث جبهتى و ...

ومن مكان قصى يأتينى الصوت مشوبا بنفاذ الصبر :

— أرجوك ابتسم .



بيروت

أحمد فؤاد نجم

أبوح يا أبوح
يا طيرى يا مدبوح
وأمى عليك بتنوح
وتقول يا ولدى
يا دمعى يا مسفوح
يا مهجتى وكبدى
يا جرحى يا سارح
طيرتك امبارح

رفـــرف عـــلى بيروت
تلقى المســـيح بيمـــوت
وكـــل شيء مجـــروح
وأى شيء بيروح
الا الشـــجر لاخضر
ابو قلب تفـــاحى
خيـــال بيتمخطـــر
فـــوق الخطـــر صـــاحى
يا طـــالع الشجـــره
حـــود عـــلى القمـــره
هـــات الضـــيا من فـــوق
عمـــــد شواشيهم
وابدر غنـــاوى الشـــوق
وافـــرش مماشـــيهم
واحلف برب البيت
أنك هنـــا خايت
حبـــل الوداد ممـــدود
لحـــد يـــوم موعـــود
ييجى الربيـــع ويعـــود
وينـــور العنقـــود

الفن والرأسمالية فى الفكر الماركسى

د. فيصل دراج

جاء فى كتاب ماركس : « نظريات حول فائض القيمة » الجملة التالية :

« الانتاج الراسمالى معاد لبعض قطاعات الانتاج الذهنى ، كالفن والشعر مثلا » لم يكن ماركس يقصد فى قوله أن يقيم تعارضا مطلقا بين الانتاج المادى والفن المتحرر ، انما أراد القول : ان تطور العلاقات الاجتماعية الراسمالية يلغى الشروط المادية لاستمرار واعادة انتاج بعض الأشكال الفنية مثل : الشعر الشفهى ، الملحمة ، ... لأن شروط انتاج هذه الأشكال الفنية قد تلاشت بانتهاء العلاقات الاجتماعية ــ الاقتصادية التى كانت تسمح بانتاجها . لم تجد هذه العبارة قراءتهاالصحيحة دائما، فرأى البعض فيها فراقا مطلقا بين الفن الرأسمالية ، ونفيا متبادلا كاملا يجعل كلا منهما لا يتحقق الا بالغاء الآخر . وتأخذ الرأسمالية فى هذه العلاقة دور عدو الانسان والحرية ، ويحتل الفن وظيفة التحرر والثورة. أخذ هذا التأويل أكثر من شكل ، فقال البعض : ان عداء الرأسمالية للفن يجعل فن المجتمع البرجوازى فى كل أشكاله مدافعا عن قضية الانسان والحرية ، وقال بعض آخر : ان عداء الرأسمالية للفن يجعلها عاجزة أصلا عن انتاج أى فن صحيح ، وبالتالى فان كل أشكال الفن البرجوازى معادية للفن ، لأنها مرتبطة بنظام اجتماعى معاد للحرية وللفن وللانسان ، يستثنى من كل ذلك الفن البرجوازى فى لحظة صعود البرجوازية ، حين كانت تجسد ثورة اجتماعية ضد الاقطاع واللاهوت واستبداد العصور الوسطى.

يتوسل هذا الطرف او ذاك ادوات نظرية يدعم فيها حجته ، وغالبا يجد ما يريد ، خاصة اذا كان البحث انتقائيا ، أو قائما على نهج يخضع الفكر الماركسى الى تأويل خاص ، وفى سؤال الماركسية والرأسمالية والفن نجد سلسلة من المقولات مثل : الاغتراب ، تسليع الفن ، الفن المتحرر ، اغتراب الفنان ، تسويق الفكر . . . يعطى فكر ماركس الكثير من الاشارات حول عداء الرأسمالية للفن ، ويتابع فى هذا موقف هيجل ومواقف الفلسفة المثالية الألمانية . مع ذلك فان السؤال الأساسى لايدور حول اغتراب الفن والفنان ، انما يدور اصلا حول وظيفة الفن فى عملية الصراع الطبقى التى تحكم المجتمع الرأسمالى ، اذ أن هذا الصراع وممارسته سياسيا ، يلغى بعض الأسئلة القديمة والأشكال الفنية القديمة ، ويفرض أسئلة جديدة تدعو الى فن جديد يتكون فى داخل الصراع الطبقى ، الذى لا يأخذ حدود الموضوعية الا فى تأكيد التمايز السياسى — الثقافى لكل من الطبقات المتصارعة ، فالتمايز السياسى الطبقى يستلزم تمايزا ثقافيا ، وتصورا جديدا للأشكال الفنية والوظيفة الفنية . وعلى هذا فان السؤال لا يبحث عن تحرير الفن والفنان من « الظلم الرأسمالى » انما يبحث عن الشروط الاجتماعية التى تسمح بهزيمة المعايير الجمالية القديمة ، والسير نحو معايير جديدة هدفها الثورة الاجتماعية .

انحطاط الفن بين غارودى ولوكاتش :

مثل الكثير من العبارات الموجزة والمكثفة ، أفسحت عبارة ماركس عن « انحطاط الفن فى علاقات الانتاج الرأسمالية » مجالا واسعا للتأويل والاجتهاد ، اقترب بعضها ، أو كاد ، من حدود التأويلات المثالية . وما بعض الاجتهادات الماركسية فى الستينيات الا صورة مثلى للتأويل الذى لا يجدد الفكر الماركسى فى حقول الأدب والفن ، بقدر ما يخلط هذا الفكر بمعايير مثالية سابقة عليه . ولعل « واقعية ذوبان الجليد » هى هذه الصورة المثلى ، وان تعددت أسماؤها ، حيث تصبح « واقعية بلا ضفاف » لدى غارودى ، و « واقعية مفتوحة » عند ارنست فيشر ، وقد تقترن الواقعية بشكل صاخب بمفهوم الاغتراب ، كما هو حال اشتيفان مورافسكى ، تنهض هذه المدرسة فى مشتقاتها المختلفة على تأويل خاطىء لعبارة ماركس ، فيأخذ التأويل الشكل التالى : طالما أن الراسمالية تعادى الفن ، فان كل فن ، مهما كان شكله ، يعادى بدوره الراسمالية . أو بشكل آخر : طالما تنفى الراسمالية فى علاقاتها كل ممارسة فنية ، فان كل ممارسة فنية تنفى فى علاقاتها الراسمالية ، لأن العلاقة بينهما هى علاقة نفى مطلق . اكثر من ذلك : بما أن الراسمالية

تعادى الانسان والتحرر ، فان كل فن قائم أو محتمل يناصر الانسان والتحرر . وهكذا تنقسم علاقة الفن بالراسمالية ميكانيكيا الى قسمين متناقضين ، ينفى كل منهما الآخر نفيا مطلقا . ان تأويلا كهذا يأمر بجملة ملاحظات : **تتضمن هذه القسمة مفهوما ميكانيكيا للعلاقات الاجتماعية ، فهى ترى علاقة النفى ، ولا ترى علاقة التفاعل ، وبذلك تعزل الفن عن المجتمع ، بل وتعزل تاريخ الفن عن تاريخ المجتمع ، ان لم تجعل من الفن مستوى خاصا يقوم خارج المستويات الاجتماعية ، اى مستوى قائما بذاته ، له منطقه الخاص المفارق للمجتمع ، وله دوره الخاص المفارق للتاريخ ، فكأن الفن كيان يوازى المجتمع ولا يلتقى به . تقوم هذه القسمة ايضا على مفهوم مثالى هو الجوهر ، الذى يلغى التحديد الاجتماعى — التاريخى ، والذى يجهل دينامية العلاقات الاجتماعية ، ولهذا يقف التأويل امام « جوهر » الرأسمالية ، بدون أن يدرس دور الفن فى تجديدالعلاقات الرأسمالية ، وبدون أن يكترث بدور الراسمالية فى تجديد العلاقات الفنية الموائمة لها . وبعد أن يقف أمام « الجوهر » الأول ، يعود فيقف أمام « الجوهر » الثانى ، اى الفن ، فيرفع رايته ، بعد أن يعزله عن السياق الاجتماعى — التاريخى ،ويجرده من كل آثار الصراع الاجتماعى .**

يمكن أن نتوقف هنا أمام نقطتين هامتين : تومىء النقطة الأولى الى علاقةالفن بالايديولوجيا فى المجتمع الطبقى ، وتشير النقطة الثانية الى وضع الفن فى الصراع الطبقى . أن من يرصد موقف غارودى وفيشر ... يعتقد أن البرجوازية لا فن لها ، وأن الفن لا طبقة له ، أو أن الفن فى تحديده المثالى لا يخضع للقوانين الاجتماعية ، انما يخضع لقانونه الخاص المحكوم بمفهوم التحرر أولا . مثل هذا المفهوم غير صحيح ، فالفن شكل ايديولوجى ، يتكون فى حقل العلاقات الايديولوجية المسيطرة ، ويتحول ويتغير ، بشكل نسبى ، بتحول وتغير هذه العلاقات . وبما أن الايديولوجيا المسيطرة ، هى ايديولوجيا الطبقة المسيطرة ، فان هذه الايديولوجيا قادرة ، وبأشكال متباينة ، على انتاج الأشكال الفنية الموائمة لها ، أى أن الايديولوجيا البرجوازية ، كايديولوجيا مسيطرة ، قادرة على انتاج واعادة انتاج العلاقات الفنية المرتبطة بها ، خاصة أن هذه الايديولوجيا لها فاعلية مادية فى جميع العلاقات الاجتماعية . بشكل آخر : ان الايديولوجيا البرجوازية قادرة على انتاج التشكيلات الفنية الموافقة ، وأن هذه التشكيلات تقوم بوظيفتها فى تجديد واعادة انتاج الايديولوجيا البرجوازية ، والعلاقات الاجتماعية الرأسمالية . وهذا يعنى أن الفن المتحرر من الايديولوجيا البرجوازية بشكل مطلق لا وجود له ، الا اذا أردنا أن نقصى الفن عن الاديولوجيا ، ونقصى الايديولوجيا عن

العلاقات الاجتماعية ، وهـذا مستحيل . ان عـدم لمس العلاقة بشكل صحيح بين الفن والايديولوجيـا ، قاد بعض الماركسيين الى تمجيد الفن بشكل مطلق ، ان لم يقد الى صنمية الفن ، بحيث يقف الفن نقيضا لصنمية العلاقات الاجتماعية فى المجتمع البرجوازى .

تفضى النقطة السابقة الى النقطة اللاحقة : ان اقامة تناقض مطلق بين الفن والرأسـمالية يقصى بعيـدا مفهوم الصراع الطبقى ، فيغيب دور الفن فى الصراع الطبقى أولا ، وينتهى شكل الصراع الطبقى فى الفن ثانيا . يبدو الفن فى الحـالة الأولى خارج الطبقـات . خارج حقل تجـديد العلاقات الاجتماعية المسيطرة ، أى يستعيد الفن أسطورته القديمة والمستمرة كعلاقة غير اجتماعية ، ملكوت الفن ، حيث تتوحد كل الأعمال الفنية فى مدار واحد عماده التناغم والتجانس والتحرر . اما فى الحالة الثانية فينتهى الصراع الطبقى فى الفن ، فى تجديد الأشكال ، فى تحديد الوظيفة ، بل وينتهى أيضا صراع النزوعات فى الحقـل الايديولوجى الواحد . وكما ارتفع الفن الى مقام التعالى ، يرتفع الفنان من جديد الى مقام التجرد والتعالى ، لتصدر صورة الفنان المثالية ككائن خاص ، متميز ، متفرد ، يدور فى مـدارات السمو ، البهاء ، الروعة .... بدءا من اجتهادات غـير صحيحة ، يستعيد هـذا الشكل الماركسى من التأويل كل مقولات علم الجمال المثالى ، أو بعضها على الأقل ، حتى يكاد ان يذكرنا بـ : لاهوت علم الجمال ، أو بعلم الجمال كلاهوت جديد ، ولكن كيف يبدو ذلك ؟

اذا كان الفن كالفنان يتحدد فى اطار مفارق للعـلاقات الاجتماعيـة فمعنى ذلك انه لا يقوم فى الواقع ، بل فى مدار واقع خاص جوهره التحرر ، اى أننا نقف أمام واقعين : الواقع الاجتماعى الرأسمالى الذى يلقى الانسان الى مدارات الغربة والاستلاب والاغتراب ، وواقـع الفن المتعالى الذى يبشر بالحرية والتحرير . وبما أن الانسان المغترب فى أرض الواقع ينزع الى استعادة حريته ، فان نزوعه هذا لا يجد امكانية تحققه الفعلى الا فى الواقع الذى جوهره الحرية اى واقع الفن . نلمح هنا معنى لاهوت عـلم الجمال ، حيث تصبح الراسمالية هى الأرض الموبوءة ، والفن هو السماء ، والفنان هو الرسول الذى يوصل بين الأرض والسماء ، وهو الذى يهدى الانسان المضطهد الى تجـاوز اثمه الأرضى . ان هـذا التأويل المثقل بآثار

الفكر المثالى هو الذى قاد الى فن لا سياسة فيه ، ورأى فى الفن ، كل الفن ، مشروعا تحرريا يقف خارج الزمان التاريخى . وحين يقصى الفن عن التاريخ ، أى يبتعد عن التحولات الاجتماعية الجارية فى زمنه ، يصبح من المستحيل ارساء قاعدة صحيحة لسياسة ثقافية ، وتبطل امكانية تحديد الوظيفة الاجتماعية للفن ، لأن هذه الوظيفة لا تتحدد الا بربط الفن لتجولات زمانه ، وباقامة علاقة صحيحة بين مستجدات الواقع الاجتماعى وضرورة تجديد الأشكال الفنية بما يتوافق مع تلك المستجدات.مبعنى آخر: **ان عزل الفن عن التاريخ الاجتماعى يلغى دعوة انتاج أشكال فنية جديدة ، كما أن عز لالفن عن الصراع الطبقى يصادر امكانية الدعوة الى فن طبقى متميز ، فن مرتبط بالثورة وبالقوى الاجتماعية المناضلة من اجل الثورة الاجتماعية ، وبذلك يظل الفن يدور فى مدار الفكر المثالى ، الذى يدعو الى فن مجرد مرتبط بانسان مجرد . علما أن الطبقات الاجتماعية لا تحقق تمايزها الطبقى الفعلى الا بتحقيق تمايزها الثقافى ـ السياسى ، حيث تقف لتناضل من أجل سياسة جديدة ، ومن أجل شكل جديد من الثقافة والفن .**

واذا سألنا غاوردى ومدرسته عن الأسباب التى تدفعهم الى ادراج الفن فى منظور انسانى شامل يمحى فوارق الطبقات ، جاء الجواب: ان الفن محايث للتقدم ، وأن التقدم محايت للفن ، وأن دعوة الفن الى التحرر تساير دعوة تحرير المجتمع ، وأن تحرر الانسان من ربقة العلاقات الرأسمالية قائم فى جوهر الفن ، فالرأسمالية انتاج للاغتراب ، والفن تجاوز للاغتراب وأداة لاستعادة جوهر الانسان المفقود . يحاول هذا الجواب أن يعثر على أساس له فى عبارة ماركس عن عداء الرأسمالية للفن ، ويصبح الجواب عندئذ ، ان القيمة الجمالية القائمة على الحرية والابداع لا تأتلف مع القيمة التبادلية التى تحكم العلاقات الرأسمالية ، والتى تقوم على الاستغلال والاغتراب . كما أن العلاقات التى تلغى فى تسليعها للعمل ذاتية الانسان ودلالة ابداعه ، وترجع الابداع الى علاقة شيئية . ولهذا فان القيمة الجمالية تنكر علاقات التسويق ، وتؤسس بذاتها لعالم جديد يستنكر علاقات التسليع والاستهلاك ، أى أن القيمة الجمالية تدافع عن انسانية وابداعية العمل الانسانى بالوقوف خارج مدار العلاقات الرأسمالية . على الرغم من بعض الحقيقة القائم فى هذا الجواب ، فانه يتعامل مع الواقع الاجتماعى ككيان سكونى محكوم بقانون التسليع من ناحية وبالقيمة الجمالية المناقضة له من ناحية ثانية ، بدون أن يلمس آثار الصراع الاجتماعى المتجددة ، التى تهزم فنا قديما ، وتفرض فنا جديدا ، أو تجبر الفن القديم على تغيير بعض أشكاله ، كما أنها تنسى آثار الصراع

الاجتماعى على الوعى الاجتماعى ، وعلى أشكال انتاج الفن واستهلاكه. اكثر من ذلك ، أن مثل هذا الموقف ، لا يستطيع تحديد وظيفة الفن فى الصراع الاجتماعى ، مكرسا سلبية الفن ، ومقيما فراقا بين الفن والواقع، وفراقا بين الفنان والمستهلك ، اذ أن مستهلك الفن يقوم فى داخل علاقات الانتاج والاستهلاك ، فى حين يقف الفن المتعالى خارج هذه العلاقات ، مكتفيا برفض سلبى ووعد مستقبلى . يستبين فى هذا الموقف نزوع الىتبرير الفن النخبوى ، الذى يرفض أن يلتقى بـ « الانسان العادى » الا بعد أن يهدم هذا الانسان الشروط الاجتماعية لاغتراب الفن . وعندها يرجع الفن الى الواقع ، ويعود الفنان الى الجمهور ، فكأن دور الفن هو تحقيق ذاتهكفن ، وكأن دور الانسان المضطهد هو النضال من أجل تحقيق مملكة الفن ، اى ان دور الفن لا يتضمن المساهمة فى تحرير الانسان ، بل أن دور الانسان هو تحرير الفن ، وهكذا ننتقل من سؤال صحيح الى سؤال مقلوب :ليس الفن فى خدمة الانسان بل الانسان فى خدمة الفن .

تجدر الاشارة هنا الى أن هذا الموقف المعمور بنزعة انسانية شاملة، جاء صدى لزمن سياسى محدد ، ظهرت فيه عبارة « ذوبان الجليد » ، ونشرت فيه تحت أشعة الشمس آثار المرحلة الستالينية ، وبدا فيه الدفاع عن الانسان شعارا طال انتظاره . واذا كانت الفلسفة الستالينية تغرق الانسان فى الاقتصاد ، فان فلسفة الزمن الجديد أغفلت التحديد الاجتماعى للعلاقات الانسانية ، فطفت الى السطح مقولات غائمة مثل : انسان ، جوهر جوهر الانسان ، الاغتراب ، التشيؤ ... ولهذا كان طبيعيا أن تحتل مقولة « الذاتية المبدعة » مساحة واسعة فى فلسفة الفن، حتى يد أن الابداع محايث للانسان ، وأن جوهر الابداع هو جوهر الانسان فسقط التحديد الاجتماعى فى مقولة الجوهر ، الذات ، الذاتية ، الجوهر المفقود ، الجوهر المتحقق . فى هذا المدار القائم ، أصبح الانسان جوهرا بلا تحديد ، وان أصاب التحديد ، جاء التحديد غائما ، وظهر تاريخ الانسان كما لو كان تاريخ اغترابه ، وانحلت العلاقات الاجتماعية فى تعقدها كله فى ديالكتيك مثالى لعلاقة الذات بالموضوع . وبقدر ما كانت هذه الفلسفة الانسانية تطلق صراخة احتجاج ضد فترة مضت ، بقدر ما كانت تفضح أيضا حدود تفسير قاصر للنظرية الماركسية ، لا يطور النظرية من داخلها ، انما يرممها بمفاهيم مثالية قديمة . وبسبب هذا الترميم ، راى أدلفو شانشز فاسكيز فى الفن مجالا لتحقيق الذاتية المبدعة، التى تتطور بسبب الفن ، لا بسبب السياق الاجتماعى الذى تقوم فيه ، والذى يفرض عليها شكلا محددا من الممارسة الاجتماعية . ودرس البولونى اشتفان مورافسكى الفن معتمدا على مقولة الاغتراب وتجاوز الاغتراب ، فكأن الاغتراب لديه هو المحور الذى يحكم العلاقات

الاجتماعية ، وهو القانون الذى يفرض تطور المجتمع ، حتى نكاد نلمح أن مقولة الاغتراب أخذت مكان مفهوم الصراع الطبقى ، وان تاريخ المجتمع لا يساوى تاريخ الصراع الطبقى الـذى يكونه كمجتمع ، بل يساوى تاريخ الاغتراب الانسانى القائم فيه . يبدو الاشكال هنا واضـحا : اذا كان مفهوم الصراع الطبقى يتضمن وجود الطبقات التى لا توجد الا متصارعة ، ويتضمن شرط التمايز السياسى ـ الثقافى الذى لا توجد الطبقات بدونه ، فان مقولة الاغتراب تبدأ بالانسان بدل أن تبدأ بالطبقات ، وتصـل الى الاغتراب بدل أن تصل الى الاستغلال الطبقى ، وتنتهى الىتجاوز الاغتراب الاغتراب الانسانى بدل أن تتحدث عن ثورة سياسية ، فهى لا تشير الى الثورة بقدر ما تشير الى استعادة جوهر الانسان المضيع فى العـلاقات الرأسمالية . يبدأ مورافسكى بالاغتراب الانسانى فى المجتمع الراسمالى ، كى ينتهى الى الفن كنقيض للاغتراب ، وبما أنه يرى فى الرأسمالية عدوا للفن ، فانه يصل الى الدفاع عن الفن القائم فى المجتمع البرجوازى ،من حيث هو نقيض لهذا المجتمع ، وأداة لتحرير الانسان ، يعطى هذا الموقف فى كل أشكاله صفة التقدم لكل أشكال الفن البرجوازى ، ويمنح صـفة « الواقعية » لكل فن مهما كان مصدره الاجتمـاعى ، ويصبح كل « فن حقيقى » متحررا من آثار الايديولوجيا البرجوازية ، حتى وأن بدأ منها . لقد حاولت الاتجـاهات السـابقة أن تحرر الفن من بعض التـأويلات الماركسية المتبذلة ، وأن تقدم وجها « انسـانيا » للماركسية يحجب آثار « الانحراف الستالينى » ، لكن هـذه المحاولات لم تستطع تجـديد الفكر الماركسى وتطويره ، بقدر مادفعت بالماركسية الى تخوم الالتقاء مع بعض التيارات البرجوازية المتقدمة ، والتى وان دافعت عن الانسان لا تنكر أصولها ، وأصلها المستمر هو حجب الصراع الطبقى وراء هالة من النزعة الانسانية ، التى تبدأ بالانسان المجرد ، وتنصبه مبتدأ وأساسا وجذرا ، ثم تزاوجه ببداية أخرى ، لا تنفصل عنه تجريدا ، والبداية الثـانية هى الوعى الانسانى ، الذى أضاع ذاته ، وأخذ يبحث عنها من جديد ، أو الـذى لـم يعثر على ذاته بعد ، لأنه وعيه لم يصادف المكان الذى يتحقق فيه .

اذا كانت « الواقعية المفتوحة » تسترجع مقولات مثالية ، أو شبهـ مثالية ، لتحرر الفن من كل تقييد ، ولتدخل الفن الى فضاء بلا حـدود اسمه : الواقعية ، فان جورج لوكاتش ، وصل ، رغم رهافته العالمية ، الى نتيجة مماثلة ، وان كان قد سلك سبيلا آخر . أخذ لوكاتش بقـول ماركس عن « عـداء الرأسـمالية للفن » ، لكنه لم ينفتـح على الفن البرجوازى ، بل ضيق معاييره ، وبالغ فى التضيق ، فرفض هذا الفن ، بعد أن وصمه بـ : الانحطاط . اعتمد لوكاتش مفهوم الانحطاط من وجهة نظر سكونية ، فرأى مسار المجتمع البرجوازى مسارا لانحطاطه ، ورصد

الفن فى هذا المسار ، فوجده ممارسة منحطة أيضا . رأى الفيلسوف الهنغارى ان البرجوازية دخلت فى طور انحطاطها منذ زمن ، وأنها عاجزة فى انحطاطها عن اعطاء فن انسانى ، ففنها صورة عنها ، وهو نقيض لفن البرجوازية الأولى التى أعطت نموذج « الواقعية العظيمة » . تأخذ عبارة ماركس فى هذا التأويل شكلا جديدا : بما أن البرجوازية تعيش طور انحدارها فان فنها يعيش الطور ذاته ، أى يضاعف الانحدار ، حتى يخرج عن معايير الفن ، او : بما أن الرأسمالية تعادى الفن ، فان كل فن لصيق بها معاد للفن أيضا ، لأن الوعى البرجوازى عاجز عن ادراك الواقع واعادة تركيبه فنيا . كان لوكاتش يمارس فى محاكمته جملة اجتهادات تركن الى فلسفة هيجل اكثر مما تستضىء بفلسفة ماركس ، ولأنها كذلك رأت حركة المجتمع البرجوازى من وجهة نظر جبرية — غائية ، أى صعود المجتمع صعودا متسقا ورأت سقوطه أيضا سقوط متسقا ، بدون أن ترصد شكل التناقض الذى يحكم كل فترة من صعود المجتمع أو « انحداره » . ان حركة الصعود كما حركة الانحدار لاتتسم بالاتساق والتجانس ، لأن أزمنة المستويات الاجتماعية غير متساوية ، فتطور المستوى الاقتصادى لا يساوى دائما تطور المستوى الايديولوجى ، كما أن تطور المستوى السياسى لا يساوى دائما تطور المستوى الاقتصادى ، الأمر الذى يعنى أن الصراع الطبقى يتمايز فى كل مستوى من المستويات الاجتماعية . أما لوكاتش فقد ساوى بين المستويات الاجتماعية ، وجعل حركة الفن البرجوازى تساوق حركة السياسة والاقتصاد فى المجتمع البرجوازى ، وبما أن الانحطاط يأخذ بالعلاقات الاقتصادية والسياسة ، فان هذا الانحطاط يأخذ فى حركته الفن أيضا .

اغفل لوكاتش فى هذه المحاكمة السكونية الاستقلال الذاتى — النسبى للفن ، كما اغفل حركة التحولات الاجتماعية والتى تنتج فيها تحولات فنية أيضا ، تفرض معايير فنية جديدة ، تتواءم مع التحولات الفنية الجديدة . لكن لوكاتش وهو المولع بالمعايير الجمالية الكلاسيكية ، لم يلمس الجديد الفنى فى المجتمع البرجوازى ، ولم يقرأ علاقة الشكل الفنى بزمانه ، فحارب كل الجديد باسم محاربة الانحطاط ، ولم يقبل من الجديد الا ما كان يتكىء على معايير فنية سابقة ، أى على معايير «الواقعية» كما جاءت فى الأدب البرجوازى فى لحظة صعوده الموافقة لصعود البرجوازية ذاتها . يطرح مفهوم الانحطاط عند لوكاتش سؤالين : يمس السؤال الأول نظرية لوكاتش وقد انغلقت على حالها ، فهى تقبل الواقع اذا جاء فى النظرية ، أما اذا أطلق الواقع عنصرا جديدا لا يوجد فى سطور النظرية ، فان النظرية لا تعترف به ، وبذلك تصبح النظرية قادرة على تحليل فترة تاريخية معنية ، وغير قادرة على تحليل فترة مغايرة . وعلى

هذا ، فان لوكاتش يحلل أعمال بلزاك وغوته ، فى حين لا يعترف بأعمال بروست أوجويس وبذلك تستغلق النظرية على نماذج معنية . نصل هنا الى سؤال المعيار الجمالى : لم يصدر مفهوم انحطاط الأدب عن الكلية الاجتماعية المتجانسة فحسب ، بل صدر ايضا عن المفهوم السكونى للمعيار الجمالى الذى أخذ به لوكاتش . فقد تعامل لوكاتش مع معايير الجمال كما لو كانت معايير خالدة ، وسابقة لأية ممارسة ، ومستقلة عن تجدد العلاقات الاجتماعية . ولهذا كان طبيعيا أن ينوس المعيار الجمالى عنده بين مفهوم أرسطو ومفهوم هيجل ، وان يستبين كمعيار سابق للعمل الفنى ، أو كتصور خاص جوهره ، ان صح هذا القول ، مختلف عن جوهر العلاقات الاجتماعية ، فكأن جوهر العلاقات هو الانتاج ، وكأن جوهر الجمال هو الوعى الذى يرى الواقع ولا يبدأ منه . وبسبب هذه المسافة فان الجمالى لا يلتقى بالاجتماعى الا عن طريق جملة من التوسطات .

لقد أقام جورج لوكاتش علم الجمال على ديالكتيك الوعى والاغتراب، اذ صح « يضبح دور الفن تحقيق الوعى الذاتى ، أو تحقيق تملك خاص للواقع قادر على الوصول الى الجوهرى » ، فكأن الفن اداة تسمح للوعى بالنفاذ من الظاهر الى الجوهر ، ومن الوعى الزائف الى الوعى الحقيقى ، من الواقع المتشيىء الى الواقع الشفاف : « يشكل الفن العظيم دائما نقيضا تاريخيا مشخصا للاغتراب ، وحدسا مسبقا للحرية وللكونية »، وسبيلا الى الحقيقة التى لا توجد الا فى « واقع التناغم الكامل » ، وأداة لـ « تأكيد تراكم القيم الانسانية » ، انه الوعى الذاتى فى أكثر حدوده اتساقا . يصبح الفن فى هذه الرؤية وسيطا للانتقال الانسان من حالة النقص الى حالة الكمال ، ومن الواقع اليومى الى واقع المطلق ، ومن القيم الجزئية الى القيم الكاملة : « تحرر الانسان فى العمل الفنى العظيم من الأسر الذى تقذفه فيه الحياة اليومية المغتربة » ، ويجد نفسه قادرا على التماثل بـ « بالمضامين الكونية العظيمة للطبقة ، وللأمة ، وللجنس البشرى » ، فهو فى العمل الفنى « يستبطن مصائر ومشاعر غريبة » ، ويتحرر من كل قيود الحياة اليومية ، التى تلغى الجوهرى بالعارض ، وتمحو الكلى بالجزئى . يلعب الفن فى هذه الحدود دورا تطهيرا ، يسمح بالتجاوز والتعالى . وكان لوكاتش متسقا مع نظريته حين استعاد مفهوم أرسطو عن الوظيفة التطهيرية للفن ، حيث يتملى الانسان صورته فى مرآة العمل الفنى . ويقرأ عالم النفس الانسانية ، وما يعتوره من نقص ويحف به من كمال ، ثم يقرأ نفسه فى هذه المرآة ، باحثا عن أدران الروح ، وسابرا غور النفس وما بها من عظمة أو هنات .

اذا كان العمل الفنى مرآه تتطهر النفس فيها ، فان هـذه النفس لا تعرف التعامل مع لغـة المرآة ، الا اذا كانت ذات دراية وخبرة بلغتها ، اى مؤتلفة مع الدافع الجمالى ، والشعور الجمالى ، والوعى الجمالى ، او لنقل : ان العلاقة بين الانسان والعمل الفنى تدور فى مدار محـدد هو الوعى . نقف هنـا امام ملاحظتين : تدور الملاحظة الأولى حـول شكل العلاقة ، فهى علاقة بين الذات والموضـوع : ذات تقرأ العمـل الفنى او تستقبله ، وموضوع فنى لا يجد معنـاه الا فى علاقته بالـذات التى تستقبله . اى ان ما يحدد شكل العلاقة بين الانسان والعمل الفنى هـو الوعى الجمالى لهذا الانسان ، الذى لا ينتج عن تربية جمالية محـددة تاريخيـا ، بقـدر ما يبدو انه **وعى قصدى** ، وعى يحدد ذاتيـا علاقته بالعمل الفنى . لهذا فان علاقة العمل الفنى بالانسان لا تتم عند لوكاتش فى ديالكتيك الذات والموضوع ، بما انهـا تتم فى ديالكتيك مثالى لعـلاقة الذات بالموضوع . وعن هذا الديالكتيك تصدر الملاحظة الثانية : اذا كان سـؤال الفن يبدأ بالوعى ، واذا كانت العلاقة بين العمل الفنى ومستقبله (بكسر البـاء) تتم فى ديالكتيك الذات والموضوع المثالى ، فمعنى ذلك أن المعيـار الجمالى الذى يحكم هذه العلاقة هو معيار مجرد . ويبدو هذا التجـريد واضحا فى جملة المقـولات الفلسفية التى يبنى فيهـا لوكاتش نظريته : القيم الكونية ، الكلية المتناغمة ، الانسان الكلى ، الوعى الذاتى ... ، خاصة أن التجريد عند لوكاتش لا يعنى بنـاء اللحظة التاريخية المحددة وفقا لديالكتيك المجـرد والمشخص ، بل يعنى الخـروج عن اى سـياق اجتماعى ـ تاريخى من اجل الوصول الى « الصفات » فى تحديدها الأكثر شمولا . ان جملة هذه الأسباب تجعل المعيار الجمالى عند لوكاتش يفتقر الى التاريخ ، فهو لا يرتبط بزمن بقدر ما يرتبط بجميع الأزمنة ، ولأنه كذلك فهو لا يتميز ، اى لا يستطيع أن يتوافق مع زمن تاريخى محدد ، ولا يستطيع أن يتعامل مع المستجدات الفنية ، فهو لا يخضع الجمال للتاريخ بقـدر ما يخضع التاريخ للجمال .

لقد عمل لوكاتش ، وهو المـاركسى الدؤوب ، على بنـاء صرح جمالى شاهق ، يزاوج بين القيمة الجمالية والوظيفة الاجتماعية ، لكن هذا المشروع كان يبدو مثاليا اكثر مما هو بماركسى ، لأنه جعل من الكمال الفنى شرط الوظيفة الاجتماعية ، علما أن هذا « الكمال » لا يرتبط بزمانه التاريخى ، ولا يتكون وفقا للتغيرات الاجتماعية التى تقوم ببناء المعـايير الجمالية وهدمها ، بل ترتبط بمفهوم كلاسيكى أساسه المتعة الجمالية . ولم يكن بريشت مخطئا . حين اتهم لوكاش بأنه يدعو الى واقعية تكتفى

بالجمال وتلوذ من كل معركة اجتماعية ، وبأنه يدعو الى فن شكلى يمتثل باستمرار الى معايير جمالية قائمة خارجه ، معايير اما وجدت وانتهت ، أو أنهــا لم توجد ، وظلت حلمــا فلسفيا ، ان لم تكن حنيننا الى زمن مستقيم لا يهزه التناقض ولا تؤرقه الأزمة . لقد حكم الحنين الى « الكلية المفقودة » تصور لوكاتش للفن ، فرفض كل جديد فنى ، ورفض التعــامل مع كل ما يقترب من « الثقافة الجماهيرية اليومية » ، فالفن لديه يتعــامل مع الكونى والشامل ، علمــا أن التعامل مع الشامل يلغى دور السياسة ، وعلما أن التعامل مع الكونى يبدأ بجوهر الانسان ، ولا يصــل الى الفن الطبقى أبــدا .

اذا بحثنا عن الأسباب التى جعلت لوكاش يوحد ، فى التحديد الأخير ، بين الفن المطلق والانسان المطلق ، ويربأ عن « الفن النسبى » و « الانسان النسبى » . يمكن أن نرى أن هذه الأسباب لا تقــوم فى مفهومه الجمــالى فقط ، بل تنهض أصلا من بعض سمات منهجه العــام ، ومن هذه السمات: الحتمية ، الغائية ، مفهوم التقدم الانسانى ، النزعة النخبوية . فبدءا من السمة الأولى رأى حتمية الانحطاط الكلى للمجتمع البرجوازى ، بما فيــه انحطــاط الفن طبعا ، غير مكترث بدراسة لخطة التناقض التى تحــكم هذا المجتمع ، والتى تجعله يقدم بدون وعى منه جملة من العناصر الايجابية التى يمكن أن تكون فى خدمة الطبقة العــاملة ، اذا أعيد استعمالها من وجهة نظر سياسية . وبالاعتماد على السمة الثانية رأى حتمية ســقوط النظــام البرجوازى ، وحتمية بزوغ النظام الاشتراكى ، فكأن التــاريخ لديه ينزع الى غاية قائمة فى مساره ، ويجرى باتجــاه ذروة لا يحيــد عنها ، أو أنه لا يتحدد كتاريخ الا بسبب انتقاله المتصاعد الى غاية قصوى ، يسعى اليها بمحض ارادته ، وبمعزل عن دور الفعل الانسانى . وفى هذه الحالة فان الفكر كما الفن لا يتكون فى داخل العمليــة التاريخية ، انمــا يسير موازيا لهــا ، بحيث يصبح دوره مرآة تعكس ما يجرى ، أو تعكس الأفق التاريخى لمــا يجرى . يكتفى الفــكر بتحقيــق الانعكاس أو يكاد ، أو يكتفى بانعكاس سلبى أو يكاد ، وحتى اذا حاول الفكر أن يكون فاعلا ، فان فعله هو تأكيد الحــركة التاريخية السارية من الأدنى نحــو الأعلى . ان هذا اليقين المطلــق بتاريخ انسانى كونى يسير أبــدا الى ذروة قصوى له أرجــع دور الفن عند لوكاش الى دور مراقب للحركة التــاريخية من ناحية ، وجعل لوكاش يدافــع عن كل فن — مرآة من ناحية ثانية ، أى انه كان يدافع عن جميع الفن الانسانى القــادر على موازاة الحــركة التاريخية السائرة الى تحقيق « مملكة الحرية » . وما رجوعه المســتمر الى التراث الفنى الانسانى الا تعبيرا عن ايمانه بمفهوم التقدم الانسانى ،

حيث كان يرى الفن كلحظة متميزة من الوعى الانســانى أكثر منهــا معطى تاريخيا محددا . يضاف الى تلك الأسباب موقف نخبوى مضمر فى فلســفة لوكاش ، اذ كان يمايز بين « الوعى الصحيح » و « الوعى الزائف » ، ويجعل من الوعى الأول أساسا للثورة ، ومن البدهى لديه ، أن يكون مقام الفن فى مدار الوعى ، وفى مدار الصحيح من الوعى ، أى أن الفن لا يتحدد لديه كعلاقة اجتماعية من العلاقات الاجتماعية ، انمــا يرتبط ، أو يكاد بالذات المبدعة ، او بشكل معين من الوعى المبدع ، الذى ينفى علاقات الاغتراب فى المجتمع الرأسمالى ، ويستطيع النفــاذ من الظاهر الى الجوهر .

ان جملة هــذه الســمات ، جعلت لوكاتش يربط الفن بالتحرر . بدون ان يقيم رباطا صميما بين التحرر والفعل السياسى ، فظل الفن مرهونا بالوعى الانسانى الكونى ، ولم ينتقل الى مدار الصراع الطبقى ، الذى يفرض شــكلا جديدا ، مرهونا بمعطيات زمانه ، وبالتحــولات المــادية فيه . ومثل هذا الانتقال يفترض التخلى عن غائية التــاريخ الذى يسعى الى تمامه ، والوصول الى حاضر الصراع المحدد بتشكيلة اجتماعية جديدة ، وبشكل جديد من الصراع الطبقى ، والذى هو المحــرك الحقيقى للتاريخ ، ولتجــدد الفن . وقد وجد هذا المتطور ممثلا له فى بريشت أولا ، وفى فالتر بنيامين ثانيــا .

فالتر بنيامين : نحــو وظيفة جديدة للفن :

اذا كان غارودى يعزو تعــالى الفن الى اغتراب العلاقات فى المجتمع البرجوازى ، فان فالتر بنيامين يقلب الســؤال ، ويعيد صياغته بشــكل صحيح ، حتى يأخذ شكله التالى : تقــوم أزمة الفن فى عجزه عن التكيف مع المعطيات الجديدة التى انتجتها العلاقات الرأسمالية ، ولن يستطيع الفن أن يلعب دوره الاجتماعى الا اذا استوعب المتغيرات الجديدة ، لأن شكل المجتمع الجديد يفرض شكلا جديدا فى الفن ، أى يفرض وظيفة جديدة شرط تحققها هو تحقــق الشــكل الفنى الجديد . بهذه الصياغة انتقــل السؤال من اطاره المثالى التقليدى الى اطار مادى صحيح ، بحيث ينتقل الفن من تاريخه الذاتى الموهوم الى تاريخ المجتمع ، ومن مسرح الوعى الذاتى الى علاقات الانتــاج ، ومن أسطورة الوحى الى وضوح العلاقات الاجتماعية . ويمكن القول : ان محــاولة بنيــامين هى من المحــاولات القليلة التى رصدت وضــع الفن ووظيفته فى داخل مجمل العــلاقات الانتاجية ، فرأت فى الفن انتاجا ماديا ، ورأت فى الفنــان منتجا . وحين

يصبح الفن انتاجا فان حركته تتحدد بحـــركة مجمل العلاقات الانتاجية . وبما أن حركة القوى المنتجة هى التى تحدد شكل المجتمع وشكل تحوله ، فان حركة القوى المنتجة الفنية ، من حيث هى جزء من قوى الانتــــاج الاجتماعية ، لا تتحقق الا اذا ساهمت فى تحـــويل علاقات الانتاج القائمة . بدءا من منظور يعتبر الفن انتاجا ، لجـــأ بنيامين الى مفهوم التكنيك ، الذى يشير الى درجـــة تطور القوى المنتجة من ناحية ، والذى يســـمح للفن بوظيفة جديدة ، حين يعرف الفن كيفية الاستفادة من المنجزات التقنية لتجديد اشكاله .

ان استخدام الفن للتقدم التقنى يمنحه أساسا جديدا لتطوير الأشكال والأجناس الفنية ، ان لم ينقل الســـؤال الفنى الى آفاق جديدة لم يعرفها من قبل ابدا ، اذ أن التقنية الراسمالية تضع أمام الفن مواد جديدة ، تنقله من تاريخ الى تاريخ ، ومن هذه المواد : آلات الطبـــاعة ، الكاميرا ، الموســـيقى ، العمـــارة ، وقنوات النشر والتوزيع والاستهلاك ...... والتى تترك آثارا واسعة على الفن فى معنـــاه ودلالته . أول هذه الآثار هو : **تنزل الفن وضياع هالته المقدسة** ، فتاريخ الفن كان ، فى معظم حالاته، ملازما لتاريخ الطقوس والتقاليد التى تنزه الفن عن الواقع ، والتى تجعل الفن يدور فى القاعات المغلقة ، ويستغلق على نخبـــة متعالية ، حتى يبدو الفن عندها طقسا دينيا له شروطه الخاصة ورموزه واشارته ، والتى تبدأ من وعى خاص لا يقـــوم فى المجتمع الفعلى ، انما فى مجتمع مباين له ونقيض . ان التقنية الحديثة التى تستطيع طباعة ونشر وتوزيع الأعمال الفنية تخلص الأعمال الفنية من سحرها ، وتخلص الانسان من أوهامه عن سحر الأعمال الفنية ، أى أن الفن لا يفقد هالته « فى زمن اعادة الانتـــاج الميكانيكى » فحسب ، بل ينتقل **ايضا من حيز الخاصة الى حيز العـــامة** ، فى مجتمع محـــكوم بالصراع الطبقى وبالحركة الاجتماعية المستمرة . فى تنزل الفن وانزياحه من مدار الخاصة الى مدار الجمهور ، يتبدل الأساس الذى يقوم عليـــــه الفن : **ينتقل من مدار الطقـــوس والتقاليد الرمزية الى آفـــاق السياسة** . وهكذا نقل بنيامين السؤال الفنى من وضع الى آخـــر ، فلم يقرأ الفن فى اغترابه ، ولم يرجم المجتمع الراسمالى الذى يرجم الفن ، انما قرأ جديد العلاقات الراسمالية ، التى تسمح بدون وعى منها ، بامكانية انتشار الفن اجتماعيا ، اذا اقترن هذا الفن بسياسة صحيحة تتضـــمن **سياسة فنية صحيحة** . نلمس هنا جديد بنيـــامين ، فبدلا من أن يغـــرق فى الرؤية الأخلاقية ، التى ترثى الفن فى مجتمع السلعة ، وتفصل بين الفن والراسمالية ، قـــام بالتقاط صحيح لتناقض المجتمع الرأسمالى ، الذى يسلع الفن فى لحظة توزيعه ، ويخلق الجمهور القارىء فى لحظة تضليله ،

والاستفادة من هذا التناقض ، ومحاربة المجتمع الراسمالى بأدواته ، يستلزم سياسة جديدة ، وسياسة فنية جديدة .

لا ينهض موقف بنيامين على تصور تقنى للفن أو للمجتمع ، فقد أقام موقفه على سياسة تنادى بتحرير الطبقة العاملة وتنطلق من نظريتها .
وعن هذا الموقف صدر بحثه عن وظيفة جديدة للفن ، وعن شكل جديد يسمح بتحقيق الوظيفة ، فالوظيفة الجديدة فى مجتمع التحولات المستجدة تأمر بشكل جديد ، وما ربط الفن بالتكنيك الا الفضاء المفترض الذى يتجدد فيه الشكل والوظيفة . ان سؤال الشكل والوظيفة من وجهة نظر السياسة ، يشير مباشرة الى سؤال ملازم له وقرين ، وهو سؤال الانتاج والاستقبال الفنيين ، فما الوظيفة الفنية الا المردود المفترض عن لقاء العمل الفنى والمستقبل (بكسر الباء) ، وما الشكل الفنى الا العلاقة التى يتحقق فيها شكل جديد من الانتاج الفنى هو الأساس المادى لشكل جديد من الاستقبال يحقق وظيفة جديد للفن . يؤسس هذا المفهوم لشكل من الأدب والفن تماثل الوظيفة الجمالية فيه وظيفته الاجتماعية ، اى يهدم التصور المثالى الذى يفصل بين القيمة الفنية والوظيفة الاجتماعية ، ويدعو الى ممارسة فنية تكون الوظيفة الجمالية فيها أساس الوظيفة الاجتماعية ، بحيث تقطع مع التصور المثالى لاستقلال الفن ودلالة الشكل ومعنى الوظيفة . كان غوته يقول : « ان فاعلية الفكر العليا هى ايقاظ الفكر » ، ولم يكن بنيامين بعيدا عن هذا القول ، فقد كان يسعى الى ربط الفن بالتاريخ ، ولهذا كان يسأل : ما هو مكان العمل الأدبى فى علاقات الانتاج فى فترة محددة ؟ لكنه كان يستدرك فيخضع السؤال السابق الى سؤال جديد : ما هو موقف العمل الأدبى من هذه العلاقات ؟ (هل هو منسجم معها أم ان عليه أن عليه أن يعمل من اجل تحويلها ؟) ومن هذا السؤال ينفذ بنيامين الى جملة من الأسئلة تمس وضع الأديب فى المجتمع البرجوازى ، ووضع المثقف البرجوازى بشكل عام ، والذى يحمل وعيه السمات التالية : يقرن التقدم التقنى بانحطاط القيم معبرا عن رومانتيكية رجعية عاجزة عن ادراك المسار التاريخى، يماثل بين انتشار الفن وانحطاطه مدافعا عن تصور نخبوى للفن يساوى بين « الفن الجماهيرى » والصناعة الثقافية الاستهلاكية ، يدافع عن صورة الفنان البرجوازية حيث يتسم الفنان بالغموض وبالخصوصية المطلقة . وأخيرا فان المثقف البرجوازى يدافع عن الفردية المطلقة ويمارسها ، بدون أن يدرى أنه يمارس وهم الفردية كما تمليها الايديولوجيا البرجوازية ، اى ان هذا المثقف فى حيادة الزائف يقوم باعادة انتاج العلاقات الاجتماعية البرجوازية .

اراد بنيامين ان يبين ان المثقف لا يقف فوق الطبقــات ولا تحتها ، فهو يقوم فى علاقات الانتــاج كعلاقة منتجة ، وان المطلوب هو ابعــاد المثقف عن وهمه عن طريق ســياسة جديدة تجذبه اكثر فأكثر نحــو مواقف الطبقة العــاملة . ان ادراج الفن كما الفنـــان فى سيرورة العـــلاقات الاجتماعيـــة ســـمح لبنيـــامين ان يتجـــاوز بعض الأطروحات المثـــالية التى اخـــذ بهـــا لوكاتش وغارودى وفيشر ، والتى رفعها ماركوزه وادورنو الى تعاملها الأعلى المدافـــع عن الاستقلال الذاتى للفن . فقد ركن الى مفهوم الانتـــاج كما تحدده المـــادية التاريخيـــة ، اى كعلاقـــة لا تكتمل الا بعلاقة اخرى هى الاســـــتهلاك ، ودرس فى ديالكتيك الانتاج والاستهلاك معنى الفن والفنان .

حين يندرج الفن فى الانتاج تنتفى فكرة الخلق من عدم ، وينتهى معها اسطورة الفنان الخالق،ويستجلى الفن كعلاقة اجتماعية ، تتكون فى المجتمع ، وتأخذ معنـــاها من وظيفتها فيه ، فالفن يتكون ويتغير ويعمل كعلاقة مادية فى علاقات المجتمع المادية ، وبما ان الانتاج شكل مادى ، فان الاستهلاك المرتبط به مادى فى شكله ايضا ، وبالتالى فان دخول الفن الى ديالكتيك الانتاج والاســـتهلاك ينقل به فعل الفن من (مجال الوعى) الى مجال العلاقات المادية . لم يكن بنيامين ، وهو المدافع عن وحدة العلم والسياسة ، يدعو الى استهلاك للثقافة أو الى صـــناعة ثقافية استهلاكية اساسها الكـــم والتضـــليل ، بل كان يطالب بتحويل الأدب والفن من مـــواد استهلاك الى وسائل انتاج تشـــير الى الاتجاه السياسى الصحيح ، او لنقل : انه كان ينقل مفهوم الاستهلاك الثقافى الى وضع جديد هو مفهوم الاستقبال الفنى ، وذلك عن طريق منظور ســـياسى يستطيع التقاط ومعـــاينة المـــواد الثقافية الاستهلاكية التضليلية واعادة بنائها بشكل جديد ، او باسلوب جديد ، يســـمح بقراءة جديدة الواقع ، وبفعل جـــديد ضد هذا الواقع . او بشكل آخر : ان المـــادة الثقافية المسيطرة تلبى حاجـــات الاستهلاك كما تفرضـــها الطبقة المسيطرة ، وتلعب دورها الايديولوجى كوسيلة انتاج ايديولوجية ، وهى لا تنزاح من وضـــع التضليل الى وضع التنوير ، ولا تنتقل من مستوى الاستهلاك الى مستوى الاستقبال ، الا بعد ان تعاد صـــياغتها فى شكل جديد يعطيها معنى جـــديدا ، اى

يعطيها : قيمة استعمالية ثورية فاعلية تاريخية . وبالاعتماد على هذا المفهوم الذى يطالب بإعادة التشكيل الفنى للمواد الثقافية الاستهلاكية ، نفى بنيامين التعارض البرجوازى بين الفن والجمهور ، اللذين يوحدهما مشروع سياسى ، يرى الفنان منتجا ، ويرى مستقبل (بكسر الباء) العمل الفنى منتجا أيضا ، وذلك بسبب الآثار السياسية — الايديولوجية الناتجة عن العمل الفنى ، والذى يتضمن المشقة والفاعلية .

نستطيع أن نلمح فى موقف بنيامين الفرق بين مفهوم الفن كانتاج ، ومفهومه كمرآة كما هو الحال عند لوكاتش ، ففى الانتاج يتوحد الفنان والمستقبل (بكسر الباء) فى عملية التغيير الاجتماعى ، ويتغيران ويتحولان بتغير وتحول شروط الانتاج الاجتماعية ، أما فى مقولة لوكاتش وقوامها العمل الفنى كمرآة ، فان الفنان والمستقبل لا يتغيران بتغير الواقع الاجتماعى ، بل يرصدان هذا الواقع من وجهة نظر سكونية : العمل الفنى مرآة يقرأ القارىء فيها صور الانسان الشامل ، الذى لا يحده سياق اجتماعى — تاريخى ، بل ذلك الذى يتجاوز كل سياق حتى يعكس صفات الانسان الشاملة ، اذ أن الشمول يستدعى توحيد الأزمنة . فى العمل الفنى — المرآة لا يقرأ القارىء واقع المجتمع الذى يعيش فيه بقدر ماينظر الى عالم النفس الانسانية ، الى جواهرها الثابتة ، التى يعكسها عمل فنى لا يأخذ أدواته الفنية من تجدد العلاقات الاجتماعية ، بل من عالم القيم الجمالية الكلاسيكية ، من الوعى الجمالى المثالى . وهكذا يدور العمل الفنى فى مدار الوعى ، يعكس الفنان فيه وعيه الجمالى ، ويقرأ فيه القارىء حدود وعيه فى علاقته بالعالم . فى حين أن الانتاج الفنى لا يكتفى بالوعى كلحظة عليا أو فوقية ، ولا يقيم الأدب فى مدار الايديولوجيا بالمعنى البسيط للكلمة ، فالفن علاقة فى مجلة العلاقات الاجتماعية ، ويستلزم تحديدها تحديد جملة العلاقات الأخرى التى تفعل فى الفن ويفعل فيها الفن ، والقائمة فى شرط محدد ، وفى زمن تاريخى محدد ، اذ أن تحديد الشرط التاريخى هو أساس تجديد الأشكال الفنية ، وأساس سياسة صحيحة ممكنة لانتاج الفن واستهلاكه ، أى الأساس الذى يربط بين الشكل والوظيفة . وبسبب هذه العلاقة نعرف لماذا دعا بنيامين الى ثقافة جديدة مرتبطة بالطبقة العاملة ، فى حين بقى لوكاتش يدافع عن ثقافة انسانية شمولية .

انطلق بنيامين من فكر يرصد الظواهر بلاكسل ، ويحلل العــــلاقات بلا تقليد ، ويربط بين الفكر وزمانه ، فحاول توحيــد الوظيفة الجماليــة والوظيفة الاجتماعية ، وأدرك أن شرط الانتاج الفنى لا ينفصل عن شرط الاستقبال الفنى ، وأن دراسة الانتاج والاستهلاك تستلزم دراسة المجتمع وأن تغيير المجتمع يقتضى بتسييس الفن والفنان والمستقبل . كان يعلن فى مشروعه هذا ، أن أدب الثورة ، يتحقق فى ديالكتيك العلم والسـياسة حيث يكون العلم أساسا لبناء الشكل وتجديده ، وتــكون السياسة هى مرشد البحث العلمى وأداة تضبط ايقاع البحث ووظيفته .

بعض المراجع الأساسية :

1 — K. MAR : Theories Sur La plus — value, t.1 Ed. Sociales, 1974, p. 325 — 326.

2 — Recherches internationales, No 87. p.p. 126 — 152

3 — G. Lakacs : La particularite de l'esthetique (Literature et realite) Budapest, 1966

4 — Karl Marx : Frederick ENGELS : On Literatare and Art (introduction by : Stephan Morawski, international general, New York, 1974.

5 — M. Lifshitz : The Philosophy of Art of K. Marx, plutopress 1976.

6 — R. Garaudy : Esthetique et invention du Futur, Paris, ed : 10/18, 1971.

7 — Entretiens avec G. Lukacs, Maspero, Paris 1969.

8 — E. Lunn : Marxism and Modernism university of ca Lifornia press 1982.

0 — W. Benjamin : Illuminations. Fontana/Collins London. 1982.

10 — S. Buck—Morss : The Origin of Negative Dialectics. Harvester press 1977

11 — Phil Slater : Origin and Significance of the FRANKFURT scool RKp. 1988.

12 — New german Critique.No : 3, 1974.



تساؤلات مهزومة

احمد اسماعيل

كيف تنتسب الآن للأرض

والريح ظهرك

والناس غيرك

والبيت خارطة من طباشير

هل يفتدى السهم سنبلة

هل ترق البلاد ، فلا تتبدى لنا —

الريح بيتا

ولا يتصدى الهواء سياجا

. . . .

. . . .

لك المجد يا شيخنا اللوذعى

فلا الشعر يركض خلف الزرافات

و « الحرف » لا يتلظى على جمرات « العلل »

قال من علمك ؟

قلت ان « النواسخ » تنصب الآن مغلوطة
والعمــــارات تثقب سـقف البــــلاد
توليت شبـــطر كتـــاب المواريث
للرمل حـــــد .. وللعشـــب حـــد
وانـــا ضائع خلف هذى الحـــــدود

. . . .

. . . .

كـــان لـــى نخـــلة
وكنت أخـــاف عليهــــا
رســـمت لهـــا دائرة
وسـاءلتها الله : لا تبرحيهـــا
وكنت اذا جعت اقذفهـــا بالحصى والحجارة
فترضى السـبـــاطات بالتمر واهبـــة اكلهـــا
توعدت للشمس : لن تحرقيهـــــا
واقصـــيت عنهـــا الريـــاح
وأســـــميتها موطنـــى

. . . .

. . . .

رحلت نخلتى
لـــم يعد هـــذا الحصى
ولـــم يبـــق من ذكريات التـــراب
سوى هـــذه الدائرة

قصة قصيرة

الذى يجمع العلب الفارغة

نبيه الصعيدى

ذلك النور الباهت الذى خلفه نهار الشتاء القصير يبدو كما لو كان دخانا . والريح التى ما انقطعت عن الهبوب تنفض الطرقات .

هياكل البيوت القائمة بألوان يصعب تمييزها قد اغتسلت لبرهة تحت رذاذ المطر الخفيف . برز عند التقاطع القريب : هذا الرجل الذى ارتد وجهه الممتقع خلف هلال الشعر الحائل اللون . كان قابضا على عصى طويلة . يمكن الآن تمييزه فى الشارع الفارغ . كان عمال البلدية قد جعلوا من مخلفات منزل قريب فى نهاية الشارع مستودعا للقمامة . تراجع صوت خطواته الثقيلة فى غمرة الدوامات من الهواء البارد وقد علقت بها الاتربة . تراخت قبضته . جمع من حول صدره « بالطو » قديم . أطلت سيدة فى منتصف العمر من النافذة التى تقع فى الطابق العلوى والقت ببعض الماء المستعمل أغلقت النافذة على الفور . اقترب العجوز من بقعه الماء اللامعة وهى تنزلق على أرضية الشارع . حدق طويلا ثم واصل السير وهو يحمل وجها رثا . ولا يجب القطع بأنه يقضى لياليه فى مستودع البلدية . على أى حال فقد توقف عند مدخل المنزل والقى عينيه طويلا فى بوادر المساء التى نبتت فى جذوع المنازل وفيما بين هبات الريح التى خفت بشكل ملحوظ . القت المصابيح التى تضاء فى هذا الوقت تقريبا — القت مستطيلا من النور فى الشارع . خطا العجوز بضع خطوات الى الداخل . اشعل عودا من الثقاب فى جوف الظلام الضارب أكداس الورق وبقايا الطعام والعلب الفارغة ، أعكست ظلا باردا . انحنى يلتقط بعضها . تهايل الظلام . انكمش فى ركن المكان . أسند عصاه الى الحائط تكوم الى الأرضية وهو يجمع « البالطو » حول رأسه وصدره . بعض العمال قد انصرفوا من الوردية ، يتصاعد لغطهم عبر الشارع وهم يتضاحكون بشكل فج . الكلب الضامر أخذ يتشمم حافة الرصيف وقد تدافعت أطرافه وارتخى ذيله الناحل . بعض النوافذ مضاءة بقوة . اندست المرأة بين ذراعى الرجل الذى اصطحبها الى ظلمة المكان . يظهر انهما احسا بأنفاس الرجل اللاهثة اذ انسلا فى التوالى الخارج . كان فى الرابعة عشرة عندما اصطحبته أمه الى محل للبقالة ليعمل مقابل اعفائهم من أجرة غرفة صغيرة فى الطابق الأرضى . فى الصباح أقبل عمال البلدية .

شعر

النيران

محمد الحلو

تحت باقات النور المتموج
اللى بترسم ضلى المتعوج
وسط الميادين
وأنا ساند عكازى الأعرج
باتفرج ..
ع النيونات .. والبتارين
فى الواجهة ألف فضيحة
عن آخر صيحة
واحدث ماركات
تزييف وعى الملايين
« وراد أمريكا »

. . . . . .
. . . . . .

تاهت رجليا
فى خليط البشر المحشور فى الشارع

جلاليب .. قمصان .. عقـــالات
خواجات .. من كل الجنسيات
دنانير .. ريالات .. دولارات
وجـــوامع .. وبارات
وســـماسرة .. وصفقات
طوابير الجمريات .. الوفيات !!

. . . . . .
. . . . . .

الفكر يجيب ويودى
يعـــدى على المجـــاريح
ســـــكان العشش
اللى جـــــدرانها صـــفيح ..
وســـــقوفها الريح
يســــهر وياهم
فوق الفرشــــه الخيش
والقهر اليومى فى طعم العيش
يستطعم ذل اللقمــــة
الفكر يطيش .. ويطيش
وانا تحت العمارات العالية
وســــط صفوف العربيـــات
نازل تضبيش

. . . . . .
. . . . . .

جرجرت سلاسل حيرتى
وتاريخ الـسخره المحفـــور

عــــلى قــورتى
اتأمل صورتى المرسومة
فى معبــــد فرعون
واشــوف الدنيــا المقسومه
فى هـــذا الــكون
ميزانهــا مش مــوزون
والعــالم مالهش قانون
غير الغش وتزييف اللون
. . . . . .
تحت جدار العمر الهش
قعــــدت بــكيت
ومســـــحت فى كمى
دمعى المخنــــوق
. . . . . .
جرجرت ســلاسل أحــزان
وســـــط الميـــدان ..
ووقفت أصرخ
أســــند بايدى البيــوت
اللى بتشرخ
أســند بكتفى البيبان
أســند بقلبى الحيطان
لــكن . .
من تحت تحت التراب
كانت النــيران والعــه
كانت النــيران طالعه
.. وبتاكل الاعــلان



احمد محمد عطية

ما هى الصلة بين مصالح الاديب وادبه ، وبين وضعه الطبقى وفكره ، والى اى مدى يمكن للأديب أن يكون أسـيرا لمصالحه ولطبقته وقيمها وتطلعاتها ؟! ننتقى من الأدب العالمى ، للاجابة ، انموذج الأديب الروسى الكبير ليون تولستوى ، الكونت الاقطاعى ، والروائى الفذ .

يجسد تولستوى انموذج الصراع بين الفكر والسلوك ، بين الطموحات المثالية والمصالح الواقعية .. اذ لم تكن أزمته ، التى رافقته منذ شبابه المبكر حتى وفاته ، الا تجسيدا لهذا الصراع بين مصالحه الطبقية وحبه للتملك والترف واللهو والملذات ، وبين أفكاره المثالية لنبذ العنف وتوزيع الأرض على الفلاحين والزهد والتقشف .

فما هو السر المحرك لهذه الصراعات التى مزقت تولستوى وسببت له عذابات ظلت تلازمه طوال حياته ؟! ان السر الدفين يكمن ، فى رأيى ، فى أن تولستوى نبيل اقطاعى تشده أملاكه وامتيازاته وحياة الترف والملزات التى عشقها . فلم يستطع التنازل عن ارضه لفلاحيه كما فكر وكما تمنى وفقا لمثله العليا . وان هذه الحقيقة كانت ماثلة لديه بوضوح مؤلم لضميره ، وعبثا كان يحاول الهرب منها .

اتجاهان يتنازعان :

تنازع تولتسوى اتجاهان : الأول أصله الطبقى وتطلعاته الطبيقية ، والثانى : اتجاهه الفكرى نحو المثل الانسانية السامية ، . وكان الاتجاه

الأول يشده الى ان يكون اقطاعيا وارستقراطيا فى اقطاعيته ، لقد ظل حتى الثمانينات من القرن التاسع عشر يمارس الأعمال الاقطاعية ويفكر فى مضاعفة أملاكه ويحلم بعمليات شراء الأبقار وزيادة المحاصيل ، كما ذكر « بوريس بورسوف » ، وهذا فرض بدوره « موقف تولستوى السلبى من الواقع الخارجى » . كما كتب « ارنولد هاوزر » فى كتابه « التاريخ الاجتماعى للفن » ، وجعل تولستوى ينظر الى المشكلة الاجتماعية « من وجهة نظر طبقة النبلاء ، وكانت آماله فى ازدهار المجتمع مبنية على تحقيق تفاهم بين ملاك الأرض والفلاحين . فتفكيره كان لايزال مرتبطا بالمفاهيم الاقطاعية الأبوية ، وحتى الشخصيات الأقرب الى تحقيق آرائه ، وهما ليفين وبيير بيجوكوف ، هى على احسن الفروض شخصيات تقدم الى الشعب احسانا ، وليست شخصيات ديمقراطية حقيقية . « كما يقول هاوزر » .

وكان دوستويفسكى يرى أن ادب تولستوى هو ادب كبار الملاك . فبالرغم من تعاطفه مع الفلاحين ودفاعه عنهم ، الا ان وضعه الطبقى ظل يبعده عن الحل الحقيقى لمشكلة الأرض والفلاحين : ينظر الى تولستوى ، بحق ، على انه أحد ممثلى أدب ملاك الأرض هذا ، ووصفه بأنه مؤرخ الارستقراطية الذى يظل فى رواياته العظيمة ، ولا سيما الحرب والسلام ، ملتزما قالب تسجيل الأحداث التى مرت بأسرة أكسا كوفيان » . فقد كان يرفض الدولة والحكومة والكنيسة وملكية الأرض ، ولكن هذا كله لم يقده الى فهم سياسى صحيح بل أغرقه فى « تأوهات حالمة غامضة وعاجزة » جعلته ينكر أى قيمة للسياسة والأدب والفن ويدعو الى دين جديد غامض .

كان هذا هو تأثير الاتجاه الطبقى لتولستوى كاقطاعى . أما اتجاهه الفكرى فقد كان يدفعه الى مهاجمة نظام القنانة والى مصادقة الفلاحين وتعليمهم ، حتى فكر فى توزيع أرضه عليهم مقابل دفعهم اثمانها مقسطة ماليا على ثلاثين عاما ، ولكنهم رفضوا ذلك لفقرهم ولعدم تحريرهم كأقنان .

وقد ظل هذا الصراع ناشبا فى داخل تولستوى ، بين تأثير البيئة والطبقة والأسرة الاقطاعية ، وبين طموحاته الانسانية لتحقيق مثله العليا وتعاطفه مع الفلاحين ودفاعه عنهم .

بداية الأزمة :

وتدلنا سيرته ، التى كتبها « الكسندر سولوفييف » فى مقدمة أعماله الكاملة ، على بداية أزمته الروحية والفكرية والمادية منذ شبابه الباكر وتطورها عبر مراحل حياته حتى وفاته .

ولد ليون تولستوى فى الثـامن والعشرين من شهر اغسطس سنة ١٨٢٨ فى ضيعة ابويه « ياسنايا بوليانا » لأسرة اقطاعية ، وكان الابن الخامس والأخير لهما . وعرف اليتم فى طفولته ، فقد توفيت أمه وهو لم يتجاوز سن السنة ونصف السنة ثم مات ابوه وهو لم يزل فى الثامنة من عمره . فتكفلت جدته وعمته بتربيته هو وأخوته . ولكن جدته لم تلبث أن ماتت ايضا بعد شهور قليلة رعاية عمة أخرى هى « بيلاجيا » حيث تعيش مع زوجها الاقطاعى فى مدينة قازان ، والتحق بمدرستها الثانوية وهو فى الثانية عشرة من عمره . وعرف تولستوى بقراءاته النهمة فى هذه السن المبكرة . ودخل الجامعة سنة ١٨٤٤ ولم يكد يبلغ عامه السادس عشر ، وتقلب بين دراسة اللغات الشرقية ودراسة القانون . وكانت هذه بداية أزمته وتناقضاته وعذاباته،اذ أشار عليه استاذه فى كلية الحقوق بدراسة كتاب «روح القوانين» لمونتسكيو ، ولكن تولستوى فضل دراسة روسو ، وقرأ اعترافاته التى حولته تماما عن طريق الدراسة ووضعت فى رأسه بذور أفكاره المثالية والأخلاقية والروحية والطبيعية .

وكانت تلك هى البداية المريرة للصراع فى حياته ومنبت أزمته وتمزقه بين صورتين متعارضتين من الحياة ، البساطة والتقشف والكمال الأخلاقى وحب الطبيعة ، والتعلق بالملذات والترف واخذ يبث أزمته وهمومه فىيومياته التى واظب على كتابتها منذ ذلك الحين . ويصف الناقد السوفيتى « الكسندر سبولوفييف » هذه الفترة الهامة التى شهدت بداية أزمة تولستوى قائلا : « لقد قرأ اعترافات روسو بحماسة شديدة . وهو منذ الآن يبحث عن معنى الحياة مهموما قلقا ، ويشرع فى كتابة يوميات شخصية سوف يواصل كتابتها الى آخر حياته . وهو منذ ذلك الحين ، يرى مفتونا بالمثل الأعلى للكمال الأخلاقى الذى يحققه الاتصال بالطبيعة ، وتكفله البساطة . وها هو ذا يعلق على صورة رصيمة لروسو ، كأنها بقية من بقايا قديس . ولكن هذا لا ينفى انه كان يميل الى حياة المجتمع وحفلات الرقص والاستقبالات التى تهيئها عمته الثرية بلاجيا ويتطلع لأناقة السلوك وحسن المظهر ! هكذا كانت تتنازعه صورتان من صور الحياة متعارضتان تعارضا مطلقا » .

وهكذا ترك تولستوى فى الجامعة سنة ١٨٤٧ وهو فى الثامنة عشرة والنصف من عمره ، بعد عامين من الدراسة الفاشلة التى لم ترق له ولم تحقق مثله وتطلعاته . وترك قازان عائدا الى ضيعته « ياسنايا بوليا » محاولا تحقيق أفكاره . فيساعد فلاحيه الأقنان فى بناء بيوت جديدة لهم ويفتتح مدرسة لتعليمهم . ولكنه سرعان ما يصطدم بخشونة الواقع وشكوك الفلاحين ، فدركه اليأس وينهى كل ما شرع فيه ، ويذهب الى سان

بطرسبورج حيث تشده الملذات وحياة المجتمع الارستقراطى فينغمس فى القمار والشراب ومصاحبة النسوة الفجريات ويغرق فى الديون .

وتلازمه تناقضاته طوال السنوات الثلاث التالية ، فيتأرجح بين هدوء الريف فى « ياسنايا بوليانا » صيفا وبين صخب العاصمة وملذاتها شتاء . وتتزايد ازمته وديونه فلا يجد طريقا للخلاص منها ومن تناقضاته وازدواجيته سوى قبول نصيحة اخيه الأكبر بترك هذا النوع اللاهى المتناقض من الحياة والالتحاق بالجيش . ويلتحق بالجيش . ويمضى سنتين متطوعا فى المدفعية ، ويتعلق بحياة القوازق البسيطة الخشنة التى تشده الى البساطة والأخلاقية . ويفكر فى كتابة رواية ، كما نصحته عمته « تاتيانا » .

روايته الأولى :

وفى القوقاز بدأ تولستوى كتابة أول أعماله الروائية « الطفولة » ، وأعاد كتابتها ثلاث مرات متتالية ثم ارسلها فى يوليو ١٨٥٢ الى الأديب الروسى « نكراسوف » لينشرها فى مجلة « المعاصر » بتوقيع مستعار هو « ل.ن » . وتشجعه حفاوة النقاد بروايته الأولى على الثقة بقلمه ومواهبه ، فيشرع فى كتابة روايته الثانية « المراهقة » ، ويقدم استقالته من الجيش ليتفرغ للكتابة غير انها ترفض بسبب نشوب الحرب ضد الاتراك فى شهر مارس ١٨٥٣ . فيطلب الالتحاق بالجبهة لمحاربة العدو على ضفاف الدانوب ، وكان قد بلغ سن السادسة والعشرين . غير انه يجد أحد أقاربه « الجنرال جور تشاكوف » قائدا للجبهة ، فيبقى بمقر القيادة تحت رعاية القائد وعنايته . ومن هنا يعود تولستوى الى حياة الترف الارستقراطية .

وتتجدد أزمته ، ويتقلب بين انغماسه فى الملذات وطموحه لتحقيق الأخلاقيات والمثل العليا ، ورغبته فى الحياة الجادة ، والالتحاق بصفوف المحاربين . فيطلب ابعاده عن مقر القيادة حيث الرفاهية والراحة برعاية قريبة القائد « جورتشاكوف » ويلتحق بجبهة القرم حيث تدخل الانجليز والفرنسيون الى جانب الاتراك ، ويصل الى سيباستبول المحاصرة ، ويرقى الى رتبة ضابط فى قيادة احدى سرايا المدفعية .

وتتنازعه فى هذه الفترة فكرتان متناقضان أيضا ، اعادة تنظيم الجيش وخلق ديانة مسيحية جديدة تحقق السعادة على الأرض ، ويظل هذا الطموح الروحى يشغله طوال حياته ويشكل مثله الأعلى . ويتمكن فى هذه الفترة من كتابة عملية الروائيين التاليين « المراهقة » و « الشباب » . وتشتد الحرب فى جبهته ويطول اشتعالها أكثر من شهر ، فيرى ويلات الحرب

ودمارها ، ويعبر عن رؤيته للحرب كمذبحة فى قصة عنوانهـــا « سيباستبول فى شهر ينـــاير » نشرها باســـمه كاملا لأول مرة فى مجلة « المعـــاصر » . وتحدث هذه القصة ضجة كبرى وتلفت الأنظـــار الى اسمه وقدراته الأدبية والفنية كاديب كبير . ويتيح له عمله فى سرية احتيـــاط بعيـــدا عن نيران الجبهة المشتعلة مزيدا من التفرغ للكتابة ، فيكتب قصتين عن معـــارك قلعـــة سيباستبول : « سيباستبول فى مايو » و « سيباستبول فى اغسطس » . ولكن القلعة تسقط بعد احد عشر شـــهرا من الدفـــاع البطولى ، فيعود تولستوى الى بطرسبورج ويتعرف على الأديب الروسى الكبير تورجنيف ويقيم فى بيتـــه ويقدمه الى الأوساط الأدبية والاجتماعية بالعاصمة الروسية ، فيقابل بحفاوة كبيرة ككاتب مرموق وكبطل من أبطـــال القتال . وينـــال اجازة مفتوحة من حتى تقبل استقالته مع نهـــاية عام ١٨٥٦

الأزمـــة تتعمـــق :

ويغريه النجاح بالعودة الى حيـــاة البذخ واللهو والشراب . فتطغى ازمته وتتعمق ، ويعـــاوده تأنيب الضمير من جراء تناقضياته بين حبه للهـــو والحيـــاة المترفة وطموحاته الأخلاقية والروحية للمثل العليا . تلك الأزمـــة التى صارت جزءا لا يتجزأ من تكوينه وظلت تلازمه طـــوال حياته . وقد عبرت ابنتـــه « تانيانا » فى مذكراتها الصـــادرة مؤخرا فى موسكو عن هذه الأزمـــة قائلة : « لقد كان فى صراع دائم مع رغباته ، غارقا فى التحليل الذاتى ، يقاضى نفسه دون رحمة . . » ودفعه هذا الصراع وتلك الأزمة الى التنقل والســـفر ومحـــاولة الهروب والخلاص من المدن ، حيث الملذات والمسرات التى يعشقها ويود الخلاص منها . فاصطدم بتورجنيف وقاطع الأوساط الأدبية بالعاصمة ، ثم غادرها الى ضـــيعته فى « ياسنايا بوليانا » . وهناك بـــدأت صراعاته وتناقضاته وعذاباته تدخـــل طورا جديدا عندما حـــاول وضع افكاره لتحرير فلاحيه موضع التطبيق وتمليكهم اراضيه على أن يدفعـــوا له أثمانها مقسطة على ثلاثين سنة ، فاصطدم برفض الفلاحين الذين توقعوا توزيع الأرض عليهم بالمجـــان . وهذا ما لم يقو تولستوى على الاقـــدام عليه لحبه للتملك وتعلقه بمصالحه الطبقية والاقطاعية الداخلة فى صميم تكوينه ، فكانت مصالحه اقوى من كل افكاره المثالية .

كان هذا الصراع بين الفكر والسلوك فى قضية الأرض والفلاحين جزءا لا يتجزأ من ازمة تولستوى ، أما الجانب الآخر من ازمته فيتمثل فى الصراع بين تعلقه بالبيئة الارستقراطية المحيطة به وطموحه للمثـــل العليـــا . وظلت الأزمة بجانبها تطحنه وتمزقه طوال حيـــاته حتى ساعاته الأخيرة .

وقد شكل تأرجحه بين النبلاء والفلاحين عقدة حياته وازمته وعذابه ، ويصف « بوريس بورسوف » هذه العقدة فى حديثه عن تجربته الفاشلة مع فلاحيه عقب عودته من سيباستبول وصمته بشأنها ، فيقول ان : «مسألة رحلته الى ياسنايا بوليانا بعد عودته من سيباستبول البطلة فىصيفعام١٨٥٦، لم يذكرها حتى بكلمة واحدة . جرى ذلك مع العلم أن تولستوى قام بتلك الرحلة بهدف اجراء مقابلة حاسمةمع فلاحيه على أمل الاتفاق معهم حول قضية تحريرهم من الرق » . .

واثر كل صدام بين فكرة المثالى وحقائق الواقع الاجتماعى المادية ، يهرب تولستوى ويرحل . فقصد الى باريس بعد تجربة حب فاشلة . وفى باريس تصدمه رؤيته لمشهد تنفيذ حكم بالاعدام ، فيهاجم أحكام الاعدام ، وتنمو عنده نظريته الفوضوية فى رفض الحكومات . ويغادر باريس غاضبا الى جنيف . وفى سويسرا يتعرف الى احدى قريباته « الكسندرا تولستوى » ويحبها ، ولكن كبر سنها يحول دون زواجهما فيتحول الحب الى صداقة دائمة طوال حياته . ويقع حادث آخر فى فندقه السويسرى من قبل أحد النبلاء الأثرياء ، يجدد أزمته ويدفعه للرحيل من سويسرا فى غضب ، ويتجه الى المانيا ليقع فى العاب القمار ويغرق فى مائدة الروليت بمدينة بادن بادن ، حتى ينفذ معظم ماله ، فيكر راجعا الى ضيعته الريفية فى « ياسنايا بوليانا » ، ويرتد الى محاولاته لتحقيق مثله العليا ويحاول تطبيقها بأن يحرث أرضه ويزرعها بيديه . وتقل كتاباته الابداعية فى هذه الفترة ، فلا يكتب سوى يومياته التى يواظب على بثها أفكاره وهمومه . ويفتتح مدرسة لتعليم أبناء الفلاحين فى نهاية عام ١٨٥٩ يمارس فيها التعليم بنفسه . غير أن نقص خبراته بالتربية والتعليم يعوقه عن مواصلة عمله . فيرحل مرة أخرى الى أوروبا ، ويزور ايطاليا وانجلترا وفرنسا .

ويأتى الغاء الرق فى شهر فبراير ١٨٦١ ليجدد حماسته لمثله العليا. فيعود مسرعا الى روسيا ويعين كوسيط للصلح فى مقاطعته ، ويتفرغ لهذا العمل طوال سنة كاملة ، ويقف فى هذه المهمة الى جانب الفلاحين فى تقسيم الأراضى الزراعية بينهم وبين السادة ملاك الأراضى مما يثير حنق الأخيرين ضده . ولكن هذا لا يثنيه عن المضى فى تحقيق مشروعاته المثالية الطموحة ، فينشىء أربع عشرة مدرسة ، ويصدر مجلة تربوية ، ويعلم الأطفال أن المدينة شريرة ، ويرفض الفن والسياسة . ولكنه لا يلبث أن يصطدم بالواقع المغاير لأفكاره المثالية ، اذ يجد مدرسيه الثوريين يعلمون الأطفال السياسة مما يثير المتاعب بينه وبين الشرطة ، فيوقف كل مشروعاته ويغلق مجلته ويغادر ضيعته الى موسكو ليتفرغ للأدب والحياة الأسرية .

زواجـــه وازمتـــه

يتزوج تولستوى فى شهر سبتمبر عام ١٨٦٢ من « صوفيا برس » ذات الثمانية عشرة ربيعــا ، بعد حب سريع ملتهب . ويحدث هذا الزواج تغييرا عظيما فى حياته ومشروعاته ، فتهدأ أزمته ويتوقف عذاب ضميره ويعـــدل عن كل مشروعاته ومثله العليــا ويغلق مدرسته ومجلته ، ويعيش حيـــاة الكونت الاقطاعى متفرغا لادارة أملاكه وزيادة ثروته . ويتفرغ ابتــداء من العـــام التالى لزواجه (١٨٦٣) لكتابة أعظم أعماله الروائية « الحـــرب والسلام » ، وتعـــاونه زوجته فى قراءة تلك الرواية الكبيرة ومراجعتهـــا ونســـخ صفحاتها . وينشر الجزء الأول من الرواية سنة ١٨٦٥ بمجـــلة « الرســـول الروسى » ، وهى المجلة الهــــامة التى نشرت فى العـــــام التالى رائعـــة دوستويفسكى الروائية « الجريمة والعقاب » . ويعتكف تولستوى لاتمـــام روايتـــه العظيمة لمـدة ست ســـنوات متواصلة حتى يتمها سنة ١٨٦٩ ، حتى يعد كف طيلة هذه الســـنوات الست عن كتـــابة يومياته الى ان صدرت الرواية تبـــاعا فى مجلدات .

ولكن ما ان تصدر الرواية كاملة ، وينـــال تولستوى حقوقه المـــالية من النـــاشر ، حتى تعـــاوده أزمتـــه ويسترد قلقه وعذابه ، فيغـــــادر « ياسنايا بوليانا » متنقلا فى ربوع روسيا ، وتسيطر عليـــه فكرة المـــوت وتثير هلعه ورعبه فيأخذ فى ترديد اسئلته القلقة عن معنى الحيـــاة ومعنى الموت ؟! ويعود الى مثله العليــا فيفتتح مدرسة لتعليم أبنـــــاء الفلاحين خـــلال سنتى ١٨٧٠ و ١٨٧١ ويكتب لهم قصصيا للأطفال فى كتاب يبلـــغ نحـــو ثمانمائة صـــفحة بعنوان « كتا بالمطالعة الادبية » يعلمهم القراءة . ويلقى هذا الكتاب نجـــاحا عظيما ويوزع مليون نسخة . ولكن هذا الاتجاه الى كتب المطالعة للاطفال لم يرض زوجته ، اذا كانت تريده كاتبا روائيـــا متفرغا لكتابة الرواية .

ويجمع تولســـتوى بين اعماله التربوية للاطفـــــال وكتابة روايته « انا كارنينا » ، التى بدأ كتابتها فى مارس ١٨٧٣ وظل يكتبها طوال أربع سنوات حتى أتمها فى صيف ١٨٧٧ . واذا كانت روايته «الحرب والسلام » هى الياذة روسية كما يقال فان « أنا كارنينا » هى بانوراما رواعية شاملة للمجتمـــع الروســـى .

ازمة مع الدولة والكنيســـة .

كانت الكتابة هى المنقذ الروحى لتولستوى من أزمته وقلقه وعذاب ضميره وطريقة للخلاص من تناقضاته بين الفكر والواقع . لذا كان فراغه

من كتابة عمل روائى ايذانا بتجدد ازمته وعودة قلقة وعذاب ضميره . فيحاول فى العامين التاليين ١٨٧٧ و ١٨٧٩ التردد على الكنيسة ليمارس الطقوس والعبارات المسيحية ، ولكن دون جدوى . فلم تقنعه الكنيسة . واخذ ينقب فى الكتب المسيحية ، ويرفض كل اشكال الدولة ، ويدعو الى مقاومة العنف ويحاول اقناع الدولة بعدم مقاومة الشر بالعنف طبقا للمقولة المسيحية . ويكتب الى القيصر « الكسندر الثالث » طالبا العفو عن الثوريين المتهمين باغتيال ابيه « الكسندر الثانى » فى اول مارس سنة ١٨٨١ فلا يجد نداءه اذنا صاغية ، وينفذ حكم الاعدام فى الثوريين الخمسة .

وفى نهاية عام ١٨٨١ ينتقل تولستوى الى موسكو ليلتحق الأبناء بالجامعة والمدارس الثانوية . وتشترى الأسرة منزلا كبيرا محاطا بحديقة ، وتعيش حياة الأسر الارستقراطية الثرية المترفة ، مما يثير نفور تولستوى ويحرك أزمته ويزيد من عذابه ، فيبتعد عن حياة أسرته المترفة ، ويتذكر مثلة العليا ، ويرتدى ثياب فلاح ويعتزل كالقديس فى حجرته مكتفيا بالطعام النباتى ، ويستغرق فى افكاره الدينية وتأملاته الفلسفية ويمارس أعماله بيديه، ويشارك فى يناير ١٨٨٢ فى أعمال تعداد السكان بأفقر أحياء موسكو، فتصدمه مشاهد البؤس والفقر . وتتوثق علاقته بفلاح فوضوى مسيحى مثله يدعى « سيوتايف » ينصحة بالتنازل عن أملاكة وأن يحيا حياة الفقراء . ولكن تولستوى لا يقوى مرة اخرى على التخلص عن أملاكه ، اذ ظل تكوينه الاقطاعى يسيطر عليه ويجعلة حرّيصا على أملاكه لزوجته ويهبها حقوق التأليف عن كل كتاباته الصادرة حتى عام ١٨٨١ .

وقادته أزمته وتناقضاته وعذاباته الفكرية والروحية الى رفض الأدب والفن وانكار اى قيمة أو جدوى لهما ، وصار هدفه هو نشر دعوته الروحية الغامضة الى دين جديد يصلح العالم ، وعبثا تحاول زوجته وأصدقاؤه اعادته الى أعماله الأدبية الا أنه يصر على الرفض ويغادر بيته سنة ١٨٨٤ اثر مشاجرة عنيفة مع زوجته حاملا كيسه على كتفه ، غير أنه لم يلبث أن عاد الى منزله ، لأن زوجته كانت تحمل مولودهما الثانى عشر ، ليعانى من عذاب الانفصال الروحى والفكرى بينه وبين أسرته . وتدلنا مذكرات ابنته ، على أن سر أزمته هذه يكمن « فى أن أسرته لم تقتف اثره بعد أن توصل الى ضرورة تغيير نمط حياته والتخلى عن أملاكه فقد قال : لا أستطيع المشاركة فى تربية أبنائى فى ظروف اعتبرها مدمرة بالنسبة لهم . لم يعد بوسعى أن أملك بيتا ومزرعة . أن كل خطوة أخطوها فى هذه الحياة عذاب لا يطاق .. أما أن أرحل وأما أن نغير حياتنا، فنوزع أملاكنا ونعيش بعرقنا كما يعيش سائر الفلاحين » . ومع ذلك لم

يرحل تولستوى ولم يوزع املاكه ، وظل يحمل عذابه ويضخم من أزمته طوال السنوات المتبقية من عمره ، متأرجحا بين رغبتـــه فى تحقيق مثله العليا وتمسكه بمصالحه الطبقية وحبه للتملك .

ازمة الجنس

ولم تكن ازمته مع اسرته فحسب بل مع نفسه ، لأنه كان يعانى من التناقض بين ما يدعو اليه من الزهد فى كتاباته وآرائه وما يشتهيه من ملذات الحياة . فمع انه شحن كتبه الجـــديدة ، « ثمرات التعليم » و « قوة الظلمان » و « لحن كروتيزر » ، بمواعظ أخلاقية داعيا الى نبذ الجنس محبذا حياة الزهد والبساطة والتقشف والبعـــد عن الشهوات الا ان يومياته ظلت تحمل عذاب ضميره وتعبر عن شغفه بالجنس فى هذا السن الكبير مما ضاعف من أزمته .

وتستحكم الأزمة فى سنة ١٨٩١ عندما يحاول مرة أخرى المطابقة بين مثله وسلوكه وأن يتنازل عن أملاكه ويوزع أراضيه على فلاحيه رغم معارضة اسرته ، الا انه لا يقوى على ذلك مرة اخرى . اذا آلت املاكه الى اولاده العشرة ، واصبحت ايرادات كتبه حتى سنة ١٨٨١ من حـــق زوجته ، أما الكتب الصادرة بعد عام ١٨٨١ فهى وحـــدها التى صارت موضع التنازل عن حقوقه .

غير أنه عاد فى السنتين التاليتين ١٩٨٢ و ١٨٩٣ الى مناصرة قضايا الفلاحين الجوعى بسبب القحط المتواصل ، وتعرض لعداء الحكومة ، وصودرت كتاباته السياسية ، واقترح وزير الداخلية وضعه فى دير ، ولكن القيصر « الكسيدر الثالث » رفض قائلا : « لا أريد أن أجعـــــله شهيدا » . وسيق اتباعه الى المحاكم والسجون لرفضهم الخدمة العسكرية ومع ذلك عادت موهبته الأدبية الى العمل ، فكتب روايته « البعث » فى أربع سنين من ١٨٩٥ الى ١٨٩٩ . ثم تراكمت عليه الهموم لتتزايد أزمته ، اذ توفى ابنه الأخير « فايتا » ، ونشبت مشاجرات جديدة مع زوجته لسبب غريب هو غيرته من مدرسها الموسيقى العجوز . فيقرر الهرب من منزل الأسرة فى الثامن من شـــهر يوليو ١٨٩٧ محـــاولا الخـــلاص من أزمته وتناقضاته كما قال فى ختام رسالته الى زوجته : « تتوق نفسى الآن أشد التوق ، وقد بلغت السبعين من عمرى ، الى الراحة والعزلة ، فى سبيل أن احيا منسجما مع ضميرى ، فاذا استحال ذلك استحالة مطلقة ، فلا أقل من أن افلت من التناقض الصارخ بين حياتى وايمانى » .

ولكنه مرة اخرى لم يقو على تنفيذ قراره بالهرب ، وظل فى منزل الأسرة بعد أن سلم رسالته لابنته « ماشا » كى توصلها لزوجته . وبدلا من ذلك اخذ يتراجع عن كل ما احبه من الادب والفن فى كتابه «ما هو الفن ؟ » الذى تنكر فيه لكل ما احبه وآمن به . فهاجم الفن لأنه مناف للأخلاق ، وسخر من بيتهوفن وموتساورت وفاجنر ، وحقر من شكسبير واستنكر الجمال فى الفن ، وقال ان مهمته الأساسية هى الوعظ الدينى والأخلاقى . وأيد آراء المعترضين على الخدمة العسكرية ، ووقف معهم فى رفضهم دفع الضرائب .

وتعرض اتباعه لاضطهاد السلطة . فخصص ايرادات روايته الجديدة « البعث » لمساعدتهم فى الهرب الى خارج روسيا ، وضمن صفحاتها الهجوم على القضاء والسخرية من الكنيسة ، فحذفت الرقابة هذ الصفحات داخل روسيا ، ولكنها نشرت كاملة فى الخارج . واثار موقفه السلطات الكنيسة ، فطرد من الكنيسة وعد « نبيا زائفا » ، ولكن هذا القرار جذب اليه المزيد من تأييد الكتاب والأدباء الليبراليين والثوريين معا .

وواصل تولستوى حملته على الكنيسة ، مبشرا بديانة جديدة تؤمن بالله وتدعو للسعادة على الأرض . وتحولت « ياسينايا بوليانا » الى مكان يحج اليه المشردون والبؤساء والاتباع والباحثون عن الحق والحقيقة من كل صوب وبلد . مما زاد من ثقته باتجاهه الجديد . فكتب الى القيصر سنة ١٩٠٢ مهاجما الحكم الوتوقراطى المطلق محتجا على نفى اتباعه وأبعادهم وعلى اخضاع مؤلفاته للرقابة ومنددا باعدام الثوار .

وأمضى تولستوى عاما فى القرم لعلاج مرض خطير أصاب رئتيه ، وفى القرم تعرف الى الأديبين الروسيين انطون تشيكوف ومكسيم جوركى . ولما انقضى العام استرد صحته وكر عائدا الى « ياسنايا بوليانا » ، يزرع حقوله ويمارس الرياضة ، ويكتب كتب المطالعات وبعض القصص . وتتفرق الأسرة اذ يتزوج أبناؤه ، ويصدمه زواج ابنتيه تاتيانا وماريا ، المقربتين اليه ، لأنهما خانتا نداءه بالعفة الكاملة ومقاطعة الحب والزواج .

وجاءت هزيمة روسيا فى حرب اليابان سنة ١٩٠٤ وفشل ثورة١٩٠٥ ومذابحها الدموية لتزيد من رعبه وكراهيته للعنف ، فيكتب الرسائل الى القيصر والى الثوار داعيا الى نبذ العنف . ويلقى سخرية الجميع من احلامه الخيالية . وتتفاقم أزمة تولستوى فى صراع جديد ينشب بين أهم انصاره « تشرتكوف » ، الذى أراد تحويل مزرعته فى « ياسنايا بوليانا » الى مزرعة تولستوية ، وبين زوجته التى رفضت ذلك بشدة ، فينصحه

« تشرتكوف » بالرحيل والتحرر من الزوجة والأسرة ويكتب تولستوى وصيته معينا ابنته الكسندرا وصيا عاما ويتنازل عن حقوقه فى مؤلفاته بعد عام ١٨٨١ ، ويغوص « تشرتكوف » فى نشر مخطوطاته وأهمها يومياته الخاصة ، ويخفى ذلك عن زوجته . ويثور صراع بين الزوجة « صوفيا» و « تشرتكوف » حول اليوميات ، والصفحات الخاصة بها ، فيودع « تشرتكوف » اليوميات فى خزانة بنك ، بينما تضغط « صوفيا » على تولستوى لتودع اليوميات فى المتحف التاريخى بموسكو ، « وتمزق تولستوى بين هذين النفوذين » ، كما يقول « سولوفييف » فى تقديمه لأعماله الكاملة .

وزاد من تعقد الأزمة معرفة زوجته بوصيته السرية ، فتآمرت الأسرة ضد تولستوى . فقرر أخيرا تنفيذ رغبته فى الهرب والفرار من منزل الأسرة ، ولجأ الى دير « أوبتينا » ثم انتقل الى دير « شاماردينو » ، ثم قرر الاعتزال فى كوخ صغير استأجره بجوار الكنيسة . ولكن تحضر ابنته « الكسندار » الى القرية وتخبره بمعرفة مكان اعتزاله ، وتطلب اليه مواصلة الرحيل . فيقرر السفر قاصدا الاقامة لدى احدى الجاليات التولستوية بالقوقاز ٥ ولكن البرد الشديد يصيبه بالتهاب فى رئتيه ، فيلجأ الى محطة « استابوفو » للسكك الحديدية ، ويستضيفه رئيس المحطة فى منزله ويخطر أسرته بذلك . وتحضر زوجته مع أبنائه وتظل تطوف أربعة أيام حول المنزل دون أن يسمح لها بزيارته فى أثناء احتضاره . هكذا رافقته أزمته حتى لفظ انفاسه الأخيرة . ويثير نبأ احتضاره بتواضع : « ان فى العالم أناسا كثيرين غير ليون نيقولا يفتش ، ولكنكم لا تهتمون الا به وحده » . وعندما رحلت روحه دفن دون قداس أو أية اجراءات كنسية تنفيذا لوصيته .

.. ورؤية أخرى عن تولستوى

كيف دافع عنه لينين وكيف نقده ؟

محمود عبد الوهاب

كيف كان يرى لينين المفكر الثورى ذو الرؤية العلميــة والتقدمية للعــالم أدب تولستوى الذى أنهى حيــاته واعظا أخلاقيا ومبشرا بالروح الكونية المعصومة من الخطأ والمتغلغة فى كياننا ، وداعيا للاهتمام بالاصلاح المعنوى للنفس بايقــاظ الضمائر وقمع الرغبــات الدنيوية طموحا الى معــاينة الحب الشامل ؟

كيف كان يرى قائد النضــال الثورى للطبقة العــاملة الروسية أدب تولستوى الذى ينتمى بمولده وتربيته الى أعلى فئــات النبلاء مــلاك الأراضى والذى عكف على تصوير الحيــاة الباطنية للفلاحين الروس بكل ما تتسم به من ضبابية والذى اتسمت حيــاته بالاحجام الكامل عن العمــل السياسى بل والى درجــة من اللافهم لحقائق الصراع السياسى أفضت به الى اعتبار الاقتصاد السياسى علمــا زائفا والى دعوته الطوباوية الى نبذ العنف وعدم مقــاومة الشر بالقــوة ؟

كيف كان يرى لينين كاتبا تتناقض أراؤه وعقائده تناقضا جــذريا مع انتمائه الايديولوجى ؟ أو باختصار كيف كان يرى لينين الزعيم الثورى فن تولستوى الأديب ؟ ســنحاول استخلاص اجابة هذا السؤال من مجموعة المقــالات التى كتبها لينين عن تولستوى والتى ترجمها الى العربية أسعد حليم .

كان لينين يرفض العبارات الجوفاء التي يطلقها النقاد الليبراليون البورجوازيون على ادب تولستوى اذ يصفونه بصوت الانسانية المتحضرة او الباحث العظيم عن الحق او ضمير العالم ومعلم الحياة ... الخ . وكان يرفض الفصل بين رواياته ومقالاته ذات الطابع التعليمي والأخلاقي . وكان يرفض التناول السطحي لأدبه باعتباره أدب كبار الملاك لأن تولستوى وان كان ينتمي بالمولد لملاك الأراضي الا أنه استطاع التخلص من جميع الآراء المعتادة لتلك البيئة بل والانتقال الى موقف الناقد لجميع المؤسسات الحكومية والكنسية والاجتماعية والاقتصادية القائمة فى عصره .

لقد وصف لينين تولستوى بالفنان العظيم والناقد العظيم والكاتب الأصيل والعبقرى برغم ادراكه لكل التناقضات الصارخة فى آرائه وعقائده : لأن تولستوى كان يرفض رفضا قويا ومباشرا وصادقا الزيف الاجتماعى والنفاق وصور الاستغلال الراسمالى وكان يفضح آثام الحكومة (المحاكمات الصورية وتراكم الثروة جنبا الى جنب مع نمو الفقر والذل والبؤس) وكان يمزق جميع الأقنعة على اختلاف صورها .. لكنه كان يكتب كمالك ليصنع هالات جديدة حول ابوة عصرية او كمثقف يدق صدره امام الجمهور متوجعا : انى رجل خاطىء وشرير ولكنى احاول اصلاح نفسى . وكان يطالب بالخضوع والاستسلام للقوى المتسلطة تحت شعار لا تقاوموا الشر بالقوة . ولكن اين تكمن عظمته اذن ؟ تكمن فى قدرته على رسم لوحات لا نظير لها عن الحياة فى روسيا وفى قدرته على التعبير عن آراء ومشاعر ملايين الفلاحين الروس عندما كانت الثورة البورجوازية تقترب : تكدس تلال الكراهية والبغضاء واليأس والعزم والرغبة فى القضاء النهائى على الكنيسة الرسمية وملاك الأراضى واستبدال مجتمع الفلاحين الصغار الأحرار بالدولة البوليسية الطبقية .

لقد صور الكراهية المكبوتة والسعى الى مصير أفضل والرغبة فى التخلص من الماضى كما عبر عن الأحلام غير الناضجة وانعدام الخبرة السياسية والترهل الثورى وقد نجح فى أن يصور بقدرة ملحوظة طرائق تفكير الجماهير التى تضطرها السلطة الحاكمة والمشاعر التلقائية للرفض والاحتجاج لديها . لقد جسدت كتاباته ما فى حركة الفلاحين من قوة وضعف واتساع وضيق كما جسدت رفضه الحار المتدفق الذى كثيرا ما يكون حادا وقاسيا لنظام الحكم .

لقد صور الحالة النفسية لجماهير الفلاحين خــلال الفترة التى تحول فيهـــا نظـــام الملكية الفردية للأرض الى عقبة كؤود فى طريق تطور البلاد .

ان انتقاداته الزاخرة بالانفعال العميـــق والاشمئزاز البـــالغ لتحمل كل رعب الفـــلاح تجـــاه العدو القـــادم من المدينة أو من مكان ما بالخارج ليدمر جميع ركائز الحيـــاة الريفية وليجلب معه خرابا لم يسبق له مثيل وفقرا وجوعا وقسوة وعهرا وأمراضا سرية .

لكن تولستوى المعترض بحرارة والمتهم بشدة والناقد العظيم كان يكشف فى اعماله عن عجز عن فهم اســـباب الأزمة التى تهدد روسيا ووســـائل النجـــاة منها لقد تحـــول نضاله ضد الدولة الاقطـــاعية البوليسية الى نظـــرية نبذ العنف والى العزوف الكامل عن النضال الثورى ولم تؤد معارضته للملكية الفردية للأرض الى مواجهة العـــدو الحقيقى : نظـــام الملكية وأداة السياسة نظـــام الحكم الملكى بل أدى الى توجعات حالمـــة ومشتتة وعاجزة واقترن فضـــحه للرأسمالية وما تسببه من مآس باللامبالاه الكاملة لنضـــال جماهير العـــالم من أجل التحرر .

لكننا نخطىء خطأ فادحا حين ننظر الى تلك التناقضات من وجهة نظـــر الحـــركة الحالية للطبقة العـــاملة والاشتراكية . بل ينبغى أن ننظر اليهـــا من زاوية رفض الرأسمالية الزاحفة ورفض الدمار الذى يحيق بالجمـــاهير التى تنتزع منها ملكية أراضيها وأن ننظر اليهـــا من زاوية تجسيد هـــذه التناقضات لطبيعة أوضاع الحيـــاة الروسية فى الثلث الأخير من القـــرن التاسع عشر حيث الريف ماتزال تسوده العلاقات الأبوية وحيث تمزقت بسرعة غير معهودة أسسه القديمـــة الراسخة وحيث لم يتحرر من القنانة الا منذ أمد قريب . وأن ننظر اليهـــا من زاوية أن الثورة عمل شديد التعقيد اذ قـــد يصور الفنـــان العظيم جانبا أساسيا منها وهو الذى يقف من الثورة موقف العزلة والابتعاد . ان جموعا غفيرة ساهمت فى صنع الثـــورة اسهاما مبـــاشرا دون أن تملك أدراكا واعيـــا للمهـــام التاريخيـــة الواقعية التى يواجهها بها سير الأحـــداث .

ان القـــارىء لأدب تولستوى ينبغى أن يفرق بين ما ينتمى للمـــاضى وما ينتمى للمستقبل .. بين تصويره الصادق لكدح الفلاحين وهمومهم وبين شطحاته الصوفية .

ان أفكار تولستوى مرآة لضعف ثورة الفلاحين ونواقصها فهم يتطلعون الى شـــكل جديد للحيـــاة ولكنهم لا يملكون تصورا واضـــحا عن تلك الحياة ولذا فقد كانوا يجهلون كيف يمكن النضـــال لاحراز الحرية وأى قادة يمكن

ان يقودوا خطاهم لقد كانت اغلبية الفلاحين تبكى وتصلى وتحلم وتكتب العرائض وقد صور تولستوى مشاعرهم باخلاص أدى الى ادخال ما يتسمون به من سذاجة فى عقيدته . لقد تبنى عزلتهم السياسية وقبولهم الأفكار الغيبية واستمطارهم اللعنات على الرأسمالية .

وقد تميزت كتاباته بشحنة عاطفية هائلة وحماسة وقدرة على الاقناع وطزاجة واخلاص وشجاعة فى محاولة الوصول الى الجذور والبحث عن السبب الحقيقى لمعاناة الجماهير .

لقد تحدثت من خلاله تلك الكتلة الهائلة من الشعب الروسى التى كانت تبغض سادة الحياة الجديدة لكنها لم تكن قد وصلت بعد الى نقطة النضال ضدهم بشكل واع متصل وعميق ومستمر .

لقد صور تولستوى أعقد مشاكل عصره وأشدها ايلاما وقد أصبحت روسيا السابقة على الثورة والتى عبر الفنان العظيم عن ضعفها وعجزها اثرا من آثار الماضى لكن تركته تحوى الكثير مما ينتمى للمستقبل . وحين سيشرح لجماهير الكادحين معنى نقده للدولة والكنيسة والملكية لاصلاح الذات وتطهير القلب وبعث الروح الكونية ... الخ . ولن تكون مناسبة لاستمطار اللعنات على راس المال وسيطرة النقود بل من أجل أن يتشربوا رفضه البات لكل اشكال السيطرة الطبقية ومن أجل ان يتملكوا الوعى بكل مواقع الضعف التى تحول دون السير بقضايا التحرر حتى النهاية ومن اجل أن يتعلموا كيف يستخدموا فى كل خطوة من خطوات حياتهم الانجازات الفنية والاجتماعية للرأسمالية وكيف يوحدوا صفوفهم فى جيش يضم الملايين للنضال من أجل الوصول الى نظام للحياة لا يحكم فيه الناس على الناس بالفقر ولا يستغل فيه انسان .

قصة قصيرة



أحمد والى

فى منزل العائلة الكبير كانوا يستعدون منذ منتصف رمضان لعمل الكعك والبسكويت والفطائر المحشوة بالملبن والعجوة ، فالعائلة عددها كبير أعمامى لهم أولاد كثيرون « يأكلون الزلط » كما تقول جدتى حين يعترض جدى ويقول « هذا شىء كثير » .

منذ العشاء ونحن حول الطبليات نرص الكعك على الصاجات ، فريق يدير المفرمة ويقطع البسكويت أصابع صغيرة يرصها آخرون بانتظام ، وحين جاء المسحراتى تنهدت الجدة لفراغها من العمل وقالت « ياللانسيحر » .

وجاءت نساء اعمامى واعمامى وأولادهم ، وحول مائدة كبيرة اكلنا اللبن والجبن والقشدة وكان البلح المسقى بالعسل الاسود هو التحلية.. ولأن فرن العائلة قد هدته الغنم فان التسوية ستكون عند فرن الجيران ، قامت الجدة وامى وعمتى ونساء أعمامى لجلب الحطب من فوق السطح ونقله الى حيث الفرن ... وحين كانوا يتكعبلون فينا نحن الأطفال وهم يحملون الحطب كانوا يصرخون « ايه اللى مسهركم ياشياطين ؟ دا العفاريت بتنام فى رمضان » لكن جدتى زجرتهم وأشاحت لهم بيدها « شايلينهم على رووسكم يعنى ؟ مين هيشيل الصاجات فى هنا للشارع التانى ؟ »

فى القمر الجميل وتحت اشجار الكافور المزروعة على شاطىء النهر الذى يطل عليه منزلنا كنا نلعب « الاستغماية » و « الطاقية فى العب » وكانت الكلاب تنزل الى النهر تبحث بخبث وهدوء شديدين عن رزقها من الأسماك اذا آذاها الجوع فى الليل ... وعلى حركة كلبين اعتركا على الشاطىء صرخ محمد الاغبش ابن عمتى الكبرى فتفرق جمعنا وانتشروا كل فى مكان ، ولكنى لم اتحرك لعلمى بما يجرى بين الكلبين ، كان الولد يظنها العفاريت ولكنى ناديت عليه وقلت له الله يقيد الشياطين فى رمضان فلم يسمع كلامى ومضى .

حين ارتفعت السنة الدخان بدأنا ننقل الصاجات أنا وابراهيم ونجاة ابنة عمى التى تكبرنى بعامين وكان السيد والأغبش قد ناما من الخوف بعد الحركة على النهر .

خرج الصاج الأول والثانى محروقين فاستاءت جدتى « نار الفرن حامية » والقت الينا الكعك المحروق والمشعوط .. وبدانا بعد أن هدات النار ننقل الصاجات حتى امتلأت الردهة فقالت جدتى « كتر خيركم ، العبوا لما نناديكم » وخرجنا نلعب الاستغماية ونستكمل ما بدأناه أول الليل . . حين اوشكت أن امسك ابراهيم هرب منى بمراوغة بكى بعدها بكاءا حارا خشنا ... لقد داس بقدميه الحافيتين زجاجة شقت بطن قدمه زحف على اثرها الى غرفتهم لينام حتى لا يشعر به اباه (الذىذهب للصلاة) وامه المشغولة عند الفرن ، وكنا قد ربطنا له الجرح انا ونجاة بثوب قديم كانت تصنع منه حواة تضعها على راسها وهى تحمل الصاجات ... وقلت هيا نذهب للفرن ولا تخبرى الجدة أو زوجة العم بما حدث يا نجاة فقالت « لم نشبع لعبا »

عصبت عينيها واختفيت بين اجولة الفلفل الأحمر التى يتاجر فيها زوج أم محمود صاحبة الفرن وجعلت هى تتحسس بكفيها بين الأجولة حتى كادت تفقأ عينى باصابعها الطويلة الحادة فضحكت وبصعوبة حاولت أن افلت ولكنها امسكتنى واحتجزتنى بقوة بين ذراعيها حتى لا اتملص

(أنا العفى المفتول) منها (وهى اللينة الضعيفة) ولا ادرى ما الذى انتابنى لحظتها شىء راعش دفء ينمل فى البدن مثلما يحدث للفخذ الخذلان، حين سرت القشعرة فى جسدى ضممتها لصدرى بكل قوتى فقبلتنى فى صدغى وشهقت ووجدتها ترفع جلبابها .

خرجت عمتى التى لم تتزوج بعد تنادى علينا لنكمل نقل الكعك فوجدتنا عاريين كما ولدتنا الأمهات بين الأجولة والقمر يلون جلدينا بلون الفضة البراق الجميل .

ضربت صدرها « بسم الله الرحمن الرحيم بتعملوا ايه ياللى يبتليكم بمصيبة » تشنهفنا وبكينا وقلنا لها « كنا نسرق الفلفل ونخبئه فى الهدوم» فصفعتنى على صدغى وضربت البنت على بطنها وقالت « لأشاطر وملوع زى اللى خلفوك يا فاجر ياكداب ، وانتى قدامى يا فارحة » ...

لم تذكر عمتى شيئا وظننت أنها اقتنعت بكذبتى أو ربما نسيت المهم الا تعرف أمى التى لا تنسى ، فحين يجىء أبى من البلاد البعيدة حيث يعمل بالسكة الحديد ويسألها عن أحوالى ستحكى له وسيحرمنى من الحلوى ويضربنى بالجلدة ، أما عمتى فهى تنسى هذه الأشياء حتما وهى لا تجلس مع الأب كثيرا فى اليوم الذى يأتيه كل نصف شهر ثم انها ستخجل انتحكى له الواقعة .

ظننت أنها نسيت لكننى حينما كنت العب فى بهو الدار بعد العيد بأيام كثيرة وكانت جدتى قد فرغت من اصلاح الفرن وغطت واجهته بالتبن المخلوط بالطين نادت عمتى من خلف باب القاعة التى تقع آخر الدار والتى تبدو نصف مظلمة ونصف مضيئة ، وكانت تريد البشكير الذى تنشف به جسدها بعد الحموم وتلتف به وتجلس على الكرسى الخشب وسط الطشيت النحاس تصفف شعرها وتجدله جديلتين بأشرطة زرقاء وحمراء تتبدلى على الصدر الأبيض اللامع كالمرمر .. نادت عمتى فأمرتنى الجدة أن أناولها البشكير من السبت المصنوع من الغاب والموجود بالمندرة ، وحين دفعت الباب كانت عمتى عارية تماما وكانت تغنى وهى تدلق الماء من الابريق الأسود فوق رأسها فتنزل فقاقيع الرغوة ... وفتحت عينيها واتجهت بهما ناحية الباب ، وجدتنى فصرخت « امش يانجس » خرجت لاهثا ارتعش وأشهق وأبكى ... فسألتنى الجدة « مالك ؟ » قلت : شتمتنى ولم افعل شيئا ، قالت : كداب ، وغسلت يديها من الطين وحملت البشكير وسمعتها تسأل العمة : « ليه طردت الولد ؟ دا كان خايف مقهور » قالت العمة « الواد مش صغير يا أمه وانا مش عايزاه يدخل على ومن النهارده ماينامش معانا .»

حين جاء المغرب ذهبت مع أمى للنوم فى غرفة الحريم لكن العمة اعترضت « انت مش صغير ، أنت زى فلق النخل تعرش قاعة ، قوم نام

مع الرجالة » فبكيت وحاولت أمى أن تسترضيها « الواد صغير ياعمة » فصرخت « فز بلاش دلع وللا أقول ؟ »

على الفور لملمت نفسى وناديت على أخى الأكبر وتحسست على الحصيرة موضعا بجواره وتركت قاعة الحريم الدافئة الأليفة ... وفى الصباح زغدنى العم الاصغر وقال « مادمت أصبحت كبيرا وتنام معنا عليك بالذهاب للكتاب ، تتعلم القرآن والقراءة والحساب كأخيك » وكان هو قد ترك الكتاب بعد أن أتم القرآن وأجاد مبادىء الحساب وذهب للمدرسة الاعدادية ، ولم اك صبحها قادرا على ترك أمى أكثر من هذا ، ويكفى الليل الذى لبستنى فيه الأحلام الثقيلة والكوابيس ، وفرح أخى حين عرف اننى ساصحبه للكتاب وكان قد استوحش بعد أن تركه عمى السيد ... وبكيت وقالت أمى بعد مشورة الجد اننى ساذهب فى أول الشهر العربى حتى يسهل رفع الشهرية وأرباع الغلة واقداح الفول

لم يطل مقام عمى بالمدرسة فتركها لشغبه وذهب للحقل وحمد جدى ربه انه صار يقرأ الكمبيالات والعقود والخطابات وهذا يكفى ، وفى أول الشهر العربى نبه عمى لضرورة ذهابى للشيخ عبده لاتعلم الصلاة واكف عن سب الدين ، وفى اليوم الأول كتب لى الشيخ نقطا على صفحة بيضاء وعلى أن أوصلها ببعضها فيخرج اسمى واسم أبى وجدى وكذلك أرقام الحساب الأولى وامسكت القلم باليد اليسرى فصفعنى وبخيزرانة طولية انهال على ضربا « امسك بيمينك يا ابن الكلب ، أول القصيدة كفر تمسك لى القلم بالشمال يا كافر ، انعدل وامسك باليمين فسلام على أصحاب اليمين » وبيد راعشة حاولت أن أحرك القلم ففشلت

وطلبت ان اذهب لأبول فسار خلفى لمكان التبول فكان هناك جردلا فأمرنى أن ابول فيه ولكنى لمحت بابا بجوار الجردل يفتح على شارع جانبى فجريت وهرول خلفى ولكنه لم يلحق بى .

وفى الغد جاء معى عمى للشيخ فلما رآنى قال « ويل الاعيسر ثكلته أمه » . وعاتبه عمى على الضرب وكانت يدى متورمتين فقال « كان يكتب بالشمال والله لا يحب اهل الشمال » فقال له عمى « علمه بالرافة وهل يولد الولد وهو يعرف أن الله يحب اليمين ؟ » فكذب الشيخ «مالهذا ضربته انه دائم سب الدين لزملائه وامامى » .

من لحظتها وانا اكره الشيخ واكره الكتاب وبكيت للعم والجدة وطلبت البقاء بالبيت فقال جدى « استنوا عليه لما تفتح المدارس ، كفاية شيوخ وانت يا خنزير عليك الغيط ، تحرس البهايم وهى ترعى وتدور فى الساقية ولما تفتح المدارس تلبس المريلة وتتعلم بغير عصا »

فى الحقل غامت الدنيا واحتجبت الشمس فارتعشت من البرد وجاء عمى من أرض البرسيم البعيدة ، كان يفتح السدود أمام الماء المنساب من

الساقية التى كنت أجلس بجوارها احمل الفرقلة ذات الشخاشيخ اهزها نتسرع الجاموسة ولا تكف عن الدوران الا حين تجوع فادس فى فمهـا (وهى المعصوبة العين بجلباب عمى حتى لا تسقط فى البئر من الدوخان أعواد البرسيم وتكمل الدورة ، جاء عمى وقال « ستموت من البرد يا ابن الكلب » وغطانى بالبالطو الأخضر الصوف الذى أعطاه أبى له والذى أخذه هو من السكة الحـديد ولف رأسى بشـملته البنية وكان جدى قد صنعها من صوف الغنم المغزول ، وقال انه ليس امامه سوى قراريط قليلة ونزل يستكمل السقاية بينما شغلت نفسى بفصل أعواد السريس والشنخير عن البرسيم قبل أن أدسه فى فم الجاموسة وكنت اسلخ الورق عن العيدان واقسمها اجزاء بطول الاصبع واصنع أحزمة اربطها بعود برسيم طويل

اثبت نهايته فى طين القناة واترك الحزمة تتراقص أمام تيار الماء حتى تصير باردة كالثلج افضى عنها الرباط وآكلها عودا عودا ، وبينما كنت افعل ذلك بدا أمامى شيء غريب كالفأر ، حاولت امساكه ولكنه أدمى أصابعى بالشوك الذى يغطى بدنه ، وكانت بجوارى صفيحة نضع فيها الفول الذى نرشه على التبن للغنم والحمير (كانت وعاءا للسمن النباتين) وافرغتها بالمزود والتقطت بها الحيوان بسرعة خاطفة وغطيته بالبرسيم ولما سألت عمى قال هو القنفذ لحمه حلال وفيه منافع اخرى وقد كان كثيرا أيام زمان ويسهل صيده فى الفيضان حيث الطمى الذى يعميه فلا يهرب ، أما هذه الأيام فهو نادر نظرا لبناء السد ، وتحسر عمى من جراء السد لقـلة السمك والقنافذ .

أمطرت الدنيا وامتلأت بالوحل وعمى مصمص وتعجب « لو نعلم لتركنا البرسيم للمطر » وأخذنى معه نختفى فى خص الطماطم حتى تطلع الشمس وتجف الطرقات بأقدام العابرين ولأننى لن أتمكن من الذهاب للدار أكلنا العيش البـارد المتبقى من فطور الصـباح مـع الطماطم والخص والباذنجـان والسريس وتسللت لأرض الكرنب التى يمكلها الرجـل ذو القفطان وقطعت اثنتين بالشرشرة كنا نغمس الورق الذى يقلبها والذى تعلوه قطرات المطر اللامع بالعيش والملح ، ضحك عمى « آهى غدوة والسلام » ومع المغيب كانت العودة قلت لأمى اصطدت قنفذا وفاخرت أخى وأبناء العم وحكيت لهم ، وعلمت أنهم سيذبحونه لبنت العم ، وفى قاعة الحريم ، ومن ثقب الباب الخشبى الثقيـل المغلوق بمزلاج رأيتهم يصبون الدم السائل من القنفذ الذبيح على أسفل بطنها ويدعكونه فيمـا بين الفخذين ، جفلت واعترانى الخوف وفهمت من حديثهم أن الدم الحار الذى سال من القنفذ صاحب الشوك الحاد يجعل الشعر أسفل بطنهـا مثل الشوك يحميها غائلة الغاصبين وانهـا بذلك ستبلغ عمـا قريب مبلغ النساء وستصير عروسة مثل عمتها وسيأتها الخطاب ...

فى الأيام التى يذهب اخى الأكبر للكتاب كان عمى يصحبنى معه للحقل كان يكره اولاد عمى الآخرين ، كان يحبنى ويحرص على ويشـــترى لى الكراملة من البقال الذى نمر عليه فى طريقنا للحقل « انا احبك لأنك ولد جدع ولست طويل اللسان مثل ابراهيم ابن المرة » .

كان يتركنى احرس البهائم والأرض والزروع ريثما يعود من السوق ويكون قد باع شيئا من الحقل (فى الصيف قطعة من القطن وفى الشتاء حملا من البرسيم) وبالثمن يشترك ما يحب ولا ينسى أن يأتى بالهريسة لاننى اقوم بالحراسة ولا اقول « انت جدع وابراهيم خنزير ولا يثمر فيه المعروف ولكنك تستأهل » .

كنت احبه واشعر معه بالقوة والمنعـــة ، مفتول العضـــلات قوى البدن ، اذا امتدت يدى لأرض الجيران من ايذائى لبأس عمى ، وحـــين كنت اعود بالبلح والطماطم وحـــدى أو مع أبنـــاء عمومتى من الحقل فى طريقنا للدار كان أولاد الزوايدة يغتصبون ما نحمل ويضربوننا بالعصيان ونهرول امام طوبهـــم وما يقذفون من زلـــط وحجارة ، وحين يكون معنـــا يتفرقون امامه كالجرذان ويختفون فى جحورهم .

فى موسم الجفاف نزل عمى مرة عاريا وصنع فاصـــلين من طين فى عرض الترعة وجعل ينزح ما بين الحـــاجزين وانا على الجسر بجواره صفيحة كبيرة ، كلما اصطاد ســـمكة قذف بهـــا . فاخفيها فى الصفيحة باعراف واغصان الكافور (التى قطعها قبل نزول الترعة) حتى لا يقفز السمك وحتى لا يحسده من يدفعهم الفضول للانتظار والفرجة .

لما انتهى حمل السمك وحملت الهدوم ، وبجوار قاعـــة التبن حيث مزود البهائم يترك السمك وأحرسه أنا ويذهب هو للنهر البعيد يستحم ثم يجىء بالحطب لنشوى ونأكل ، سألته : بعد كم من السنين يصير لى شعر اسفل البطن وتحت الابط مثلك ؟ ضحك وقال « أما انك ولد سباهى وابن كلب صحيح » ، ليه بتسأل الســـؤال ده ؟ » قلت أريد أن اكون كالرجال قويا اخيف العيال واضرب أولاد الزوايدة ... ولم اذكر له أن نجاة ليلة الكعك وحينما كنا عاريين رفضت أن افعل معها ما يفعل الرجال بالنساء فقط كانت تحضننى وتقبلنى وتلعق منى موضع الذكورة ، وحين سألتها لماذا لا تدعنى وما بين فخذيها قالت لمـــا تصير كبيرا ولك شـــعر اسفل البطن .

وفى احـــد أيام الصيف كنا نعمل فى أرض الأرز ، نستأصل المراعى ونشتل ومع العصر تركنا الاعمام وجرينا للمصرف نستحم وربمـــا اخبر احدهم عمى فجاء لنا لاهثا وبيده عصا « يا خنازير ياولاد الأنجاس .. هتموتوا ... مفيش غير الميه الوسخة تستحموا فيها ؟ مش عارفين أن البلدية بتدلق مجارير الجوامع وبراز الناس هنا... » وجمع الهـــدوم

وقال ان الذى يريد ملابسه لابد وأن يضرب عشرة ضربات على الردف العارى فبكينا وقلنا ان هذه هى آخر مرة وأعلنا توبتنا وندمنا على فعلنا وكنا نضع أيدينا على القبل مقلدين الكبار وخفى العورة فضحك لمرآنا « طيب بلاش ، ورونى بطونكم وسماح للذكر الصحيح والباقى حسب ما أشوف أديله عصيان » وكان الأغبش ذا نصيب وافر من الضرب لأنه كما قال عمى كان خنثى وأولى به أن يكون امراة كأبيه ، اما انا فقد لكزنى « فحل يا ابن الكلب ، مفيش مرة هتنفعك ، حمارة عزوز الجربا هى اللى اللى تصلح لك » اخذنا الملابس ولبسنا وذهبت لأرض الليمون أفك البهائم الموثوقة فى الشجر ، كانت هناك حمارة عزوز تشاركنا بهائمنا طعامهم فاغتظت واهتجت وشبعت فيها ضربا وقلت لا أتركهـا حتى اذلها واذل صاحبها فأفحش معها ، ولما كانت رجلاها الخلفيتـان مشدودتان بوثاق أوسعتها ضربا حتى أناخت على الأرض ، وما ان بدأت أرفع ذيل ثوبى حتى وقفت بحركة مفاجئة أرعبتنى منها وكان عمى يرقبنى دون أن أراه من الخلف فضحك : « ازاى هتتمكن منها ياجحش » أمسكها وربطها بوتد ورفع ذيلها بيد وبراحة اليد الأخرى أسندنى عليهـا ولكنى لم استطع شـيئا ...

وقبل أن نزرع الخيارة قالوا لنا اجمعوا البراز الآدمى الناشف فهـو سمادها ومن يجلب أكثر يأخذ من القروش أكثر وتسابقنا انا وأبناء العمومة وكنت أعرف أن أرض الليمون والجواف بهـا براز كثير فالشـجر يستر الناس وهناك تبعتنى البنت ، لما وجدنا أنفسنا وحيدين خلعت لباسها الداخلى بحركة عصبية سريعة ونامت على ظهرها ورفعت الجلباب حتى ذقنها وبان البطن قبوة عجين فى لقان واسع وسرتها تتوسطه ، قلت لها لم يظهر لى شعر أسفل البطن فاعترضت « مش أحسن لك من الحمارة العجوزة ؟ » بصعوبة حاولت أن أصـل الى شىء ، كان مابين فخذيها زقاقا مسدودا فجعلت أعبث فيها بيدى وسألتها « حـين كان طهورى قطعوا منى شيئا أعرفه فماذا سيقطعون منك فى مولد النبى حينما يذبحون لك النعجة الصغيرة ؟ » أشارت لشىء طويل بارز تحسسته بين سبابتى وابهامى فتنهدت تنهدة طويلة وجعلت تلعق ما بين فخذى وكنت قد أدميت بأظافرى ما سيقطعونه لها فى الطهور .

سمعت نداء أبيها فتركتنى فزعـة وهربت وظللت وحيـدا خائفا ومبسوطا وقلبى يدب دبيبـا عنيفا وشىء لذيذ يستغرقنى ويسيطر على بدنى ويسبح فى عظامى ... ومع العصر كانت هناك عنـد مخزن التبن تجمع الروث وتصنع منه اقراصا للوقود ، سألتنى « عايز ايه ؟ » قلت أطعم البهائم قبل أن يدهمنا المغرب ثم أفك وثاقها استعدادا للعودة ، ودفعت مزلاج المخزن وناديت عليها فخافت قلت « انك نسيت ثيـابك

الداخلى بأرض الليمون وهو معى ، دفنته فى التبن تعالى والبسيه هنا ، كنت انوى ان اعيد ما فعلناه بالضحى لكنها طأطأت رأسها وتأتأت بلسانها رافضة فقلت « سأعطيك البلح المرطب الجميل » قالت « من فين ؟ » قلت ليس مهما أن تعرفى ، وكان عمى يسرق البلح الأحمر فى الفجر من نخل الجيران ويخفيه بالتبن حتى يرطب .

اكلنا البلح ونامت على التبن وفتحت فخذيها فجعلت أتأمل مليا من أين تبول ؟ وأين سيضع الرجل فيها أبناءه ؟ وكيف ينزلون من هذا الثقب الدقيق الدقيق ؟

ونمت فوقها وضمت مابين وركيها فصعدت ودفنت ما بين فخذى فى السرة فلم انسجم فوقفت وطلبت ان تلعقى وانا أتأوه وهى بين الحين والحين تشهق وتتنهد وانا بيدى اعبث فى شعرها الذى امتــلأ بالتبن واكاد اشم بأصابعى رائحة عرق رأسها النــاعم المختلط بالرماد وهى كماعز صغير تدعك نفسها فى فأحس بنهديها مثل ثمر الجوافة الخضراء الجامدة ... وغير شاعرين برحيل الشمس دخل علينا عمى الأصيفر ويصعقه مارأى فيبحث عن العصا أو الفرتلة ويمسكنا عاريين راعشين كعصفورين اعوزهما الريش وبللهما قطر المطر كل بيد وهو يبحث عن وسيلة للضرب والتعذيب متسائلا أثناء بحث عينيه الدعوبتين عما كنا نفعل ومن الذى بدأ ولماذا وافق الثانى ؟

« انت ابن كلب عايز تخربها وأنت يا فاجرة آخرتك البوار ومش هيرضى بك اى حد تكونى مرته »

وحلف أن لابد من ربطنا وأن يتركنا نبيت هنا نهشا للذئاب « لا .. دا انا لازم قبل كده أشرح بدنكم لما يشر الدم زى العبيــد » وأقسم أن يكوينا بمسمار ملتهب ، ولقد بر بقسمه فعلا فأشعل نارا بعد أن أحكم وثاقنا ووضع سن الشرشرة فى النار حــتى التهبت وقال « لازم اكويك يا فاجرة زى الجمل الجربان لحد ما تنسى جنونك ده وعلشان اذا فتحت وركك تانى لحد وشفتى الكى تفتكرى وتحافظى على روحــك يا عاهرة زى أمك » وفعلا بالسن الملتهب كوى فخذ البنت قرب أنوثتهــا فشوى لحمها ، ولم ادر الا وانا فى الدار صباح اليوم التالى وقالوا اننى أصابنى الصرع والتشنج ولهذا احضروا لى الحاج ســلامة الحلاق الذى يعطى الحقن والذى قام بطهورى منذ عام .

شفيت وبدات اخاف عمى ولا احبه واكره الذهاب معه ، حاول أن يرضينى ويشترى لى الهريسة ويقبلنى « عايز تفسد بنت عمك وتخربهــا وتخليها عاهرة وقحبة ولا ازعلش منك ؟ يابأى ! دا أنت ماعنتش صغير وباقى أيام وتبقى راجل ! انت اللى تحافظ عليها لحد ما نعلقها فى رقبة

راجل يلمها ، لو كانت تحل لك كنا جوزناها لك لكن دى راضيعة عليك يعنى أختك وبرضه حد بيعمل كده مع اخته ؟

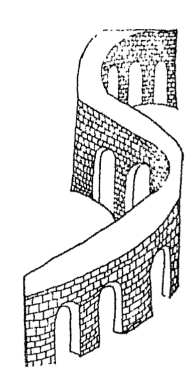
قبعت البنت فى الدار ومنعوها من الحقل وبداوا يخافون عليها وقالوا كبرت وتنتظر عريسا بعد أن طاهرتها الداية واصبحت كبيرة وجميلة وأصبح نهداها رخوين كالجوافة الطرية وتوردت خدودها ولكنها حرام على من رضع معها حرام على كل من فى الدار من أبناء الأعمام والعمات .

وبدأت أنس عمى من جديد وبدأنا نذهب للحقل ونؤجر المجل ونركبه فى ضوء القمر بدلا من ركوب الحمير ، ولأننى لم ابلغ بعد مبلغ الرجال ولم « يتخن » صوتى كما كان يقول عمى ولم يكن قد ظهر لى بعد شعر أسفل البطن أو تحت الابطين ولأن عمى استمر يواقع الحمارة البيضاء القوية طلبت منه أن يرفعنى عليها مرة فقال انها عفية وترفسك ياجحش » ورفعنى على حمارة عزوز السوداء العجوزة ... وليلتها لم أنم فقد التهب ذكرى وورم حتى صار كثمرة الباذنجان الرومى فولولت أمى وصرخت وحملتنى هى وجدتى للحاج سلامة فقال « لو لم أقم أنا بطهارته لقلت بسبب الطهور ولو كان دبورا أو نحلة لدغة لبان موضع اللدغ ، هذا شىء غريب وعجيب ولم اجربه من قبل وهذا الولد موعود بالألم فى رجولته ، أليس هو الذى كان بخصيته خراج بالصيف الماضى وفتحه له الجراح ؟ عموما اعطوه هذه الكبسولة حتى الصباح واسقوه عصير الليمون واطحنوا حبوب السلفا هذه وانثروها على الورم واذا لم يخف اذهبوا به للحكيم قبل أن تضيع ذكورته .

فى الصباح كان عندنا عمى الذى يعمل بمصنع فى مصر فصحبنى وجدتى وأمى للحكيم ذى البالطو الأبيض « احك لى يابابا . ايه اللى عمل فيك كده ؟ فبكيت قال لا تخف قلت خائف ، منى ؟ فلم انطق ! من عمك؟ فهززت رأسى أن نعم ، فخرج عمى بأمر الحكيم وحكيت له فكتب الدواء الذى اشترته جدتى بعد أن خرجنا بينما تخلف عمى عند الحكيم .

ومع المغرب كان أبى قد جاء من بلاده البعيدة وتجمع اعمامى ورجال آخرون من عائلتنا الكبيرة وجلسوا فى المندرة الواسعة التى لا يدخلها غير الضيوف واناروا الكلوب ، ومع آذان العشاء خرجوا بعد أن شربوا الشاى ، وظننت أنهم اجتمعوا من أجلى لكن أمى قالت انهم سيزوجون عمى الأصغر وسيعملون فرحا وسأضع الحناء فى يدى وقدمى وجاء عمى بعد وقت من ذهابهم ومعه ورقة بها الهريسة وكيس به المشمش وقال مبتسما انهم سيزوجونه بعد أن اشفى و « وانت ياسيدى الدور عليك بعدى ! »

شعر



المزلقان

عمر الصاوى

دلوقت بس اتفسرت لى الرؤيــا
وانــا واقف باتســند ع المزلقـــان
رجليــا سايبه وعينى بتدمــع
وقطــر حــلوان على الرصــيف
من غير ما يعمــل صوت على القضــبان
بيخطف العساكر

مصــر القديمــة بتفتكر أيام قديمـــة
تســندنى جنب المزلقـــان ..
وتدمــع :
« غفر الســواحل هدوا بيت القاضى
وفرقوا كل اللى كـــان متجمع »

رجلى سابت منى على باب المبره
مصر القــديمة طالعة بتشيع جنــازة صاحبى

وأنا ضهرى مشدود بالبــلا ستر والسلوك
خايف أمط رقبتى واصرخ
زى الـــديوك

. . . .

كل اللى باســـتنى رجوعهم غابوا
والعنكبوت بيلف ع الباقيين
وأنا ضهرى مشدود بالبلاستر والسلوك
نفسى أغير دم
وأتوب مع اللى تابوا

. . . .

مصـــر القديمـــة بتفتكر
رغم شيبة قلبى لازم افتكر
كتب التاريخ قالت على « قهوجى »
ورغم شـــيبة عقلى ..
لازم أفتـــكر

. . . .

. . . .

والقطر نايت ع الرصيف بشويش
تعبـــــان طـــويل
نازل يلـــم الذكريات والعفـــار
والبرتقـــان والعيش
وعينيا وقفت جنب دكـــان العصير
كله حـــالق ذقنـــه زى العريس .
وكله عاوج البيريه
وكله متشـــمر
عشان تبـــان ايديه
دلوقت بس اتفسرت لى الرؤيـــا
وأنا واقف باتســـند
على مزلقـــان مصر القـــديمة
وعينيا بتـــدمع

قصة قصيرة

حادث

عبد الله خليفة

البحرين

شعشع النهار بالضياء ، وذاب الغبار ، الذى كان يخنق الضوء والهواء ، فى السماء العميقة الزرقة . وبدا أن الطيور قد عادت الى الأشجار القريبة ، وراحت تزقزق مرحة بالفجر والنهوض .

حين قامت ندى من فراشها لم تكن تسمع غناء العصافير بل جاءتها ضجة الآلات الطابعة فى الشركة . فتأوهت متذمرة وكان الوقت متأخرا على موعد العمل ، فأسرعت بغسل وجهها ووضع المكياج وارتداء الفستان الجميل الذى اختارته منذ البارحة ، وعند خروجها تناولت السندويتشات التى عملتها الأم وراحت تقضم واحدا منها ، وهى تردد فى نفسها « لم تبق سوى فترة وجيزة وينتهى كابوس العمل » .

ما ان ادارت مفتاح المحرك حتى قادت السيارة خارج الجراج ، ووضعت عجلاتها على الشارع واندفعت بأقصى سرعة ، وهى مواصلة فى قضم السندويتش وسماع البرنامج الصباحى .

تجاوزت أكثر من سيارة ، وتطلعت الى وجهها فى مرآة السيارة فأعجبت بهذه البشرة البيضاء النقية والتقاطيع المتناسقة الرائعة والأنف الصغير الأشم . ابتسمت . تذكرت كلمات خطيبها المتقطرة بالغزل والمديح ومحاولاته المستمرة العنيدة لتقبيلها واحتضانها وفرارها الدائم من قبضته الثقيلة ، وضحكاتها الهازئة فى وجهه . حينئذ كان يقول « أين ستفرين من يدى ؟ سآكل عظامك ! » .

وقفت سيارتها فى منعطف طريق ، كانت السيارة الأمامية بطيئة فى حركتها ، لم يتزحزح السائق رغم خلو الشارع . راحت توخزه ببوق سيارتها أكثر من مرة . بدا ان السائق قد انتبه ولكنه انزعج أيضا . فواصل الوقوف بلااكتراث . غضبت بشدة وصاحت « من هذا التانه غير المبالى .. ؟ » مرة أخرى استخدمت البوق بقوة وعنف ، ولكن السائق جمد السيارة ، فأنزلت الزجاج وصاحت :

ــ أيها القذر .... !

نزل السائق وتقدم اليها . انه شاب وسيم ، ذو عينين رائعتين ، ولكنهما الآن غاضبتان ناريتان ، فلم ترفيهما أى جمال بل سقطت ملامح الغضب الشديد فوق وجهها .

ــ لا تتلفظى بهذه الكمات السيئة أيتها الكلبة !

ــ أانا كلبة ، أيها الحقير الجبان !

ــ أغسلى هذه الاصباغ لتريى وجهك على حقيقته !

ذهب الى سيارته ، اندفع بها الى الامام وهو يكاد يطير بها . سارت وراءه وهى تطلق البوق مجددا وبشكل عنيف لفت انتباه المارة وأصحاب الدكاكين والنساء القادمات من السوق والمثقلات بالأكياس والعمر ، والصغار المتجهين الى مدارسهم والعصافير التى طارت الى قمقم الأشجار والسطوح وهوائيات التليفزيون ، كانت تصرخ وتصر بأسنانها وتكاد تبكى وتتساءل « ألم ير وجهى جيدا ؟ أنا جميلة جدا .. لعنه الله هذا الشاب الوقح الكريه ! »

لم تزل تطارده بسيارتها وقد كفت عن اطلاق البوق ، واكلها الغيظ لأنه ابتعد عنها كثيرا ، فلم تستطع أن تنتقم منه أو تبصق فى وجهه ، وهاهو يتخطى ويتجاوز السيارات فى الطريق الضيق المتلوى ذى الاتجاهين ، وكان ثمة لافتة تقول « احذر الشاحنات الثقيلة » . لم تهتم وتجاوزت هى الأخرى وحين ركزت انتباهها فى الشارع الافعوانى الأسود رأت سيارة الشاب وهى تندفع فى حضن شاحنة كبيرة كانت قادمة من الاتجاه المضاد . رأت السيارة وهى تتلقى الصدمة العنيفة ، وهى تهتز ، وكأنها تحس وتسمع قرقعة عظامها ، وهى تطير فى الهواء وهى تحتضن زرقة السماء الصافية ، ووهج البحر ، وهى تترنح سكرى من الألم والعنف ، وهى تنهار فى الجهة الأخرى وتصطدم بالأرض !

بدأ المشهد مروعا .. تجمدت السيارات كقطع من الحديد الأصم. ووقفت الشمس فى الأفق البحرى حائرة . خيوطها الفضية تنسل من جسدها الأصفر المتوهج ذائبة متقطعة كنزيف سماوى .

خرجت من سـيارتها ومضت حيث السـيارة الأخرى معجونة . التحم الحديد باللحم والعظام . اقتربت الكتلة المصهورة من أقدام البحر وثرثرة المياه عند الرمل . ومن كتلة العجين الحديدية تسربت نقط من الدم وسارت ببطء الى الماء .

دهشت ندى لأن الشاب لم يعد موجـودا . لم تعـد قادرة على تأنيبه . انتقم منها ورحل بسرعة الى الأفق المظلم ، الى النفق المؤلم .

سمعت سيارات الاسعاف والشرطة والمرور ، توقفت سـيارات كثيرة عند المكان ، والقت عيون لا تحصى نظرات سريعة على الحديد . وكان سائق الشاحنة يشرح للجميع المصاب . ولكنها كانت مذهولة عن كل شيء . لم يرها احد وهى تجادل الشاب . تتذكر الآن أن عينيه كانتـا زرقاوين جميلتين ، وبشرته رائعة ووجهه يدل على الطيبـة والبراءة والحزن . هى التى قتلته ، لا الشاحنة ولا السائق ولا الطريق الضيق الملتوى ولا كثرة السـيارات ولا الزحام . هى التى قتلتـه . هى التى اغضبته ودفعته لهذا الجنون ، لكى يصير كتلة ذائبة ، هى التى أزعجته بصراخها وببوق سيارتها اللعين وجعلته يغادر شبابه الرائع .

ستذهب الى الضـابط الذى يحقق الآن مـع السـائق لتقول له الحقيقة . انها تدفع الناس بعيـدا وتتجـه الى قلب الدائرة البشرية المتراصة . تقترب من الرجلين المتحـدثين وتقول شـيئا ولكن الضابط ينظر لها بتقدير وادب ويرجوها أن تبتعد فوقته لا يسمح بسماع مثل هذه التبريرات الغريبة .

فى العمل ظلت مطرقة ، حزينة ، عجزت عن طباعة أى شىء . دهشت صديقاتها الموظفات لتوقفها عن الضحك والثرثرة . قالت لهن الحادثة بتفاصيلها فقالت واحدة :

ـــ لست السبب لأنه هو الذى تهور .

وأكدت أخرى :

ـــ هو الـذى بدأ بوقاحته ثم اندفع بتهور وجنون . انه مسكين ولكن ماذا نفعل ، هذا قدره .

لم تستطع هذه الكلمات أن تهدأها . عجزت عن الكتابة والطباعة. أخذت أجازة وخرجت . ظلت تدور بسـيارتها . انزعجت من المدينـة وضجيجها وزحامها ودخانها ، فتوجهت الى الريف ، واستراحت نفسها قليلا الى الشوارع الخالية ، وغابات النخيل وحقول البرسيم المكشوفة

للشمس . ولأول مـرة تسـتريح قرب جـدول رقراق . استعرضت حياتها فدهشت لأن الأيام كانت كلها بلا معنى ، كأنها وريقات الرزنامة ذوات الأرقام المتباينة ، ولكن الورق هو هو .

تساءلت بحرقة « أهذا هو مصيرنا وهذه هى حياتنـا ؟ كتلة من اللحم المعجون والدم وظلام دامس وغيا ب؟ لكلمة غاضبة فى الطريق العام أو حماقة صغيرة ؟ » .

واستعادت من جديد وجه الشـاب الغاضب . كأنها تراه وهـو يشير اليها بأصبعه « أنت أيتها الكلبـة سبب موتى ! الا تقـدرين أن تصبرى دقيقة واحدة ؟ اليس فى الوجود سوى ملابسك وشعرك ؟ ». نشجت وتعالى بكاؤها فغطى النحيب على خرير الميـاه وصياح الديكة فى الحقول وغناء الفلاح وهو يحرث الأرض .

ذهبت الى البيت ولم تأكل . اغلقت عليها الغـرفة واحتجبت فى الظلام . وحين أرادت أمها أن تدعوها للغذاء وأن تعرف أسباب هـذه العزلة الغريبة المفاجئة قالت لها كل شىء ، فردت الأم بحسرة :

ــ ولكنها حوادث تجرى كل يوم !

فى اليوم التالى جلست متصلبة جامدة خلف الآلة الكاتبة . منهكة، تعبة ، قلقة . تحتسى اكوابا عديدة من الشاى ، تدخن فى الحمام .

قرأت فى الجريدة خبر الحادث : « لقى شاب اسمه ضياء أحمـد مصرعه يوم أمس حين حاول أن يتجاوز فى شارع لا يسمح فيه بالتجاوز . وقد لقى مصرعه على الفور . ويبلغ الشاب من العمر الرابعة والعشرين وهو متزوج وله ابنة واحدة » .

تساءلت باستغراب : أهذا هو كل شىء ؟! أهذه حياتنا كلهـا ؟ تتحـول الى سطور صغيرة مختصرة ، تافهة ثم يتلاشى كل شىء . لا ، لا ، هذا غير ممكن !

هذا ما سيحدث لها أيضا : امـرأة متزوجة ولها ثلاثة أطفال تموت بالسكتة فجأة : « هكذا جئنا الى الحياة ، عبر مهر طويل ، سحرى ، غريب ، ورأينا الشمس العظيمة والسـماء الواسـعة والأنهار الرائقة فثرثرنا وانجبنا ومتنا . حياة كاملة تعطى لنا ، فرصة ثمينة من الكون فنقضيها فى البكاء والسأم . نعيش حياة تافهة ونموت لأسـباب اكثر تفاهة ! » .

عرفت عنوان بيت الشاب فذهبت اليه . وجدت انه لا مكان لها فى ذلك الحشد الكبير من السيارات والبشر . استطاعت أن تصـافح

الزوجة الصغيرة الجميلة المتشحة بالسواد ولكن لم تقدر على الحديث معها لفت انتباهها البيت الواسع ، وكثرة الأثاث المحشود فيه ، بحيث لم يكن ثمة مكان لقدم الا بصعوبة . كان الناس متراصين ، يعزون ثم يشربون العصير ويذهبون بسرعة .

عندما رجعت الى البيت قابلتها أمها بابتسامة مشرقة وقالت لها :

ــ خطيبك يريدك بسرعة . ثمة خبر هام ..

لم تلق خطيبها الا ببرود . هو يضحك ويضرب ساقيه بفرح .

ــ هل تعلمين ؟ لقد انتهت مشكلتنا . الاصرار الذى تملكينه جعلنى أنفذ خطتى واشترى البيت ، البيت القريب من البحر . وكلها أسابيع قليلة وننتقى أجمل الاثاث وعلى ذوقك الرفيع . ها ، لم أنت صامتة ، مقطبة وكأنك فى جنازة ؟!

ــ هل يمكن أن تتركنى قليلا ؟

ــ يجب ان اعــلم مابك . كنت متلهفـــة على شراء البيت . كنت ستطيرين من الفرحة . فهاقد انتهت متاعبك ؟

تلتفت اليه مستغربة . كأنه رجل غريب دخل غرفة نومها فجأة . شبح لص يريد سرقة ذاتها . لماذا ارتبطت به ؟ انه مجرد جسد يأكل ويشرب ويريد أن يضاجع وينجب أولادا . انه يطالعها بدهشة ، فتنهض مبتعدة وتسمع صوته وهو يقول لأمها :

ــ لقد صرفت دمى عليها فانظرى كيف تعاملنى ؟

القت بنفسها على السرير ، ولأول مرة تضع شريطا من موسيقى كلاسيكية ، وتدعها تأخذها الى الغابات العذراء حيث أناشــيد الطيور الفرحة المزقزقة فوق المياه والأغصان ، وهمس العشــاق المتوارين . تتغلغل فى الفراش ، وتود أن ترى انسانا يحبها حقا ، وأن تقوم بأشياء هامة ، فترتعش من الفرح والانتظار والقلق .

تتحول الى فراشة وتطير بأجنحة الموسقى والحـــلم ، تراقص الشاب وتسمع ضحكاته ، وتغوص فى عينيه البحريتين ، ثم تضع رأسها على صدره وتبكى حقا . تنظر لوجهها فى المرآة فاذا الاصباغ قد زالت واذا تقاطيعها جميلة متناسقة ، ولكنها فارغة كالمدى الواسع بلا طيور وبلا الوان !

ذهبت الي الأرملة مرة اخري . كان البيت فارغا من المعــزين ، وليس هناك سوى المراة متجمدة فى كرسيها الوثير ، وقربها الطفلة قد بعثرت العابا كثيرة وراحت تؤسس بيتا .

كانت الأرملة مندهشة من اسئلتها . تساءلت :

ــ هل انت من شركة التأمين ؟

وقبل أن تجيبها واصلت :

ــ لم يكن سكران على الاطلاق ، هو حادث تسبب فيــه صاحب الشاحنة المسرع ، كان يمكن أن ينحرف قليلا ، ثمة مساحة كبيرة وفراغ.. لكنه اندفع اليه . أن رخصة سياقته محل شكوك . الضابط قال انه سيعمل جهده لاثبات ذلك .. ارجو ان تسرع شركة التــأمين فى صرف المبلغ ..

ــ ولكننى لست مى شركة التامين !

ــ من الشرطة اذن .

ــ لا . ولكننى امراة تبحث عن حقيقة الحادث .

ــ هذا قضاء الله ، ماذا نفعل ؟

ــ بودى أن اعلم كيف كانت حياتــكما . فى ذلك الصــباح ماذا حــدث ؟

ــ ولماذا تدسين انفك ؟ الا يكفينا مافينا ؟!

كادت أن تنهض . ان وجه الأرملة الجميل يستحيل الى شىء بشع فجاة . لو انها اخبرتها الحقيقة لامسكتها من رقبتها وصرخت : أنت التى قتلت زوجى اذن !

توترت أعصابها . كانت الأرملة ترمقها باستياء منتظرة بين لحظة واخرى أن تنهض . ولكنهــا استرخت فى مقعــدها ، صممت أن تعرف الحقيقة ولو ادى ذلك الى أن تجرها من شعرها لتلقيها خارج البيت . فتحت فمها وقالت ببطء :

ــ ولكن يقال أنك التى كنت وراء موته ؟

احتدت الأرملة . طلبت من الطفلة أن تلعب فى الحجرة الأخرى .

ـــ لا اسمح لك بهذا .

ـــ بماذا تدافعين عن نفسك .

ـــ من انت لتحاكمينني ؟!

ـــ ماذا انت فعلت له ذلك الصباح .. تكلمي !

تجمدت المرأة . تلاشت نفختها . عادت الى الحزن العميق . غطت وجهها بيديها . يبدو أنها لا تستطيع أن تصمد أكثر ، عندما رفعت يديها كانت عيناها مبللة بالدموع . وجهها يرتجف .

ـــ لم أفعل شيئا على الاطلاق . طلبت منه أن يغير عمله فقط . ان اجره فى عمله لم يعد يكفينا . ثار وصرخ فى وجهى « أفى كل صباح تسمعيننى ذات الأسطوانة ؟ الا يكفيك كل ما فعلت ؟ » ثم صفق الباب وخرج . هل كان فى طلبى ذاك جريمة ؟

بعد أن عادت الى البيت كانت العائلة كلها قد اجتمعت . بدأ أنهم يتحدثون عنها . كان صوت خطيبها عاليا ومتوترا . تجمعت كل النظرات على وجهها . كانت منهكة لكن فرحة وطمأنينة عميقة بدأتا تتوغلان فى روحها . قالوا لها أنهم يريدون أن يذهبوا لرؤية بيتها الجـــديد . قالوا لها انها يجب أن تفكر فى زفافها . طالعت الجميع بدوء وقالت :

ـــ لم تعد تربطنى بهذا المشروع اية صلة .

ثم ذهبت واغلقت الباب .

البناء الفنى
فى مجموعة قصص

الجميع يربحون الجائزة

حسين عيد

هذه المجموعة القصصية الجديدة للكاتب «**ابو المعاطى ابو النجا**» ، تعتبر العدد الثالث من سلسلة «مختارات فصول»(١) ، وهى سلسلة ادبية شهرية ، ظهر عددها الأول فى شهر فبراير ١٩٨٤ ، وتصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ويشرف عليها الكاتب المعروف « سليمان فياض » .

فماذا قدم ابو المعاطى ابو النجا فى مجموعته «السابعة» ، الحالية ؟ ، وما هى التساؤلات التى تثيرها قراءة قصص المجموعة ؟ ، واخيرا ما هو البناء الفنى التى اتبعه الكاتب فى بناء قصصه ؟ ، وهل هناك ثمة ملاحظات عليه ؟

هذا ما ستحاول هذه الدراسة أن تجيب عليه ..

قدم الكاتب فى هذه المجموعة تسع قصص هى : الحدود ، بطاقة شخصية لرجل مجهول الهوية ، آخر السهرة ، ذلك الوجه وتلك الرائحة ، الجميع يربحون الجائزة ، فى الزحام ، الانتظام ، الليل والنهار ، ونهاية اللعبة ..

وتثير قراءة هذه القصص القصيرة عددا من التساؤلات .. أولها : لماذا يقدم ابو المعاطى ابو النجا ، وهو كاتب له رصيد ضخم من الانجاز الأدبى فى مجال القصة القصيرة (ست مجموعات قصصية) ، والرواية (روايتان هما : العودة الى المنفى ، وضد مجهول) ، على اصدار مجموعة قصصية جديدة ؟

لعل الاجابة المنطقية ــ بعيدا عن الرغبة فى اثبات الوجود الأدبى او البحث عن زيادة الكم الأدبى ، أو اقتناص فرصة متاحة للنشر ــ هى أن لدى الكاتب جديدا ، يمكن أن يضاف الى رصيده الأدبى ، ويشكل فى الوقت ذاته حلقة فى سلسلة تطور أدائه الفنى ..

من هذا المنطلق كانت قراءة هذه المجموعة .. فلم يتحقق هذا الجديد الا فى قصة واحدة هى « **ذلك الوجه وتلك الرائحة** » .

فكيف كان ذلك ؟ وماذا اضافت تلك القصة الى عالم ابو المعاطى ابو النجا ؟ وماذا عن القصص الثمان الأخريات ؟

عالم اخلاقى :

تدور غالبية قصص أبو المعاطى أو النجا ، التى يسلك فيها سبيل التحليل المباشر لمشاعر أبطاله .. **تدور داخل اطار اخلاقى** صارم ..

فبطله يعانى تارة من الأرق الليلى رغم منصبه العظيم (لم يوضح هذا المنصب ، كما لم يوضح مهن غالبية أبطاله !) وان اشار الى بعض مستلزمات هذا المنصب من سيارة سائقها ، وهو يعانى من الأرق ويتعذب فى ليله الطويل لأنه خدع فتاة حين تخلى عنها بعد علاقة معها استمرت ثلاث سنوات ، فكأنه قتلها فصارت تفعل بالناس ما فعل بها(١) (**قصة : الليل والنهار**).

وبطله تارة أخرى يحرص على الصداقة ويقدسها ففى **قصة الليل والنهار** نجد أيضا أن البطل يتعذب أيضا بسبب خيانة لأصدقائه ففى حواره مع الليل(٢) .

« ــ لماذا تخشى دائما أن يتخلى عنك أصدقاؤك ؟

ــ لأننى فى بعض الأيام تخليت عن بعضهم » .

بل انه يقدم تعريفا للصديق فى قصة « **بطاقة شخصية لرجل مجهول الهوية** » حين يقول : (٣) « فالصديق عنده هو من تشعر بالحاجة اليه حين لا تكون فى حاجة معينة الى احد معين » والبطل فى هذه القصة

فقد الصديق (المثالى) خلال انغماسه فى معارك الحياة المادية الضارية .. وبطله أيضا يحافظ على زوجة صديقه خلال سفره رغم أنه يحبها (قصة الانتقام) .

وبطله أيضا يندفع فى خضم الحياة المادية لكنه يبحث عن الصواب والخطأ **(قصة بطاقة شخصية لرجل مجهول الهوية)** ، وهو ذات الموضوع الذى سبق أن عالجه بشكل فنى رائع فى قصة **« الصواب والخطأ »** من مجموعة « الوهم والحقيقة »(٤) .

وبطله أيضا يخوض تجارب الحب كما فى قصتى **« الانتقام ، ونهاية اللعبة »** .

وبطله أيضا مرهف الحساسية فهو يحرص ألا يصدم بسيارته قطه كانت تعبر الطريق لكنها توقفت فجأة لأنها كانت تعبر بأربعة صغار لها ، فينام قرير العين صافى النفس فى هذه الليلة (قصة **« نهاية السهرة »**) .

كما نجد البشر أيضا خيرون ينحازون لبائع برتقال تبعثر برتقاله بعد أن كادت تدهمه سيارة ، فيتفادى سائقوا السيارات البرتقال ، ويجمع المشاهدون من المارة البرتقال وأخيرا يشترونه من العجوز هكذا يكون **« الجميع يربحون الجائزة »** .

كما يؤرق بطله أيضا الزحام البشرى فهو يرى « ان هذه اللحظات تأتى من المواقف التى يتجمع فيها الناس خارج اطار العمل ، فى الأعراس والموالد » ، و « دائما كانت تبدو المسافة شاسعة بين الأسباب الظاهرة ، للشجار والنتائج البشعة .. قصة « الحدود » (ص ٧) .

ولقد سبق أن عالج الكاتب ذات الظاهرة فى روايته « ضد مجهول » حين يقول « ما من عرس أو مولد فى قرية « الزهايرة » أو فى غيرها يمضى دون شجار ، ان لم يكن بين الكبار فبين الصغار ، وحين تسكن العاصفة ، ويبدأ العقلاء فى البحث وراء الأسباب يهولهم اتساع المسافة بين الأسباب والنتائج »(٥) .

وبطله يعانى ذات الخوف من الزحام ويرجعه لحادثة فى طفولته ، حين كادت الجماهير تسحقه عندما سقط فى مظاهرة تحت الأقدام (قصة : فى الزحام) .

مما سبق يتضح أن هذه القصص الثمانقد دارت فى فلك عالم أخلاقى، تجسم عليه وتحكمه اهتمامات البطل الذى لا يفكر الا فى ذاته .. انه

بطل رومانتيكى ، و « قد فضل الرومانتيكيون العاطفة على العقل ، كما فضلوا الأشياء المثالية والتطلع لها على الواقع »(٦) .

ولكن المتابع لانتاج أبو المعاطى أبو النجا يكتشف أنه قد تجاوز هذه المرحلة ، وقصصه الأخيرة خير شاهد على ذلك .. ويصبح التعليل المحتمل أن قصص : بطاقة شخصية لرجل مجهول الهوية ، فى الزحام ، الانتقام ، الليل والنهار ، ونهاية اللعبة (وعددها خمس قصص) قد كتبها المؤلف فى فترات سابقة (ربما البدايات الأولى) ومما يرجح هذا الاحتمال البناء المتهافت المستوى لهذه القصص ، بالاضافة الى عدم توضيح الكاتب لتواريخ كتابة قصص المجموعة ، رغم أنه كان يوضح تواريخ كتابة قصصه فى مجموعاته السابقة ، وللمثال : مجموعة الوهم والحقيقة حيث أوضح تواريخ كتابة سبع قصص من تسع تشملها المجموعة.

أما قصتى **« آخر السهرة »** و **« الجميع يربحون الجائزة » فهما** تخرجان من فساد تطور الكاتب خلال بحثه عن شكل أدبى متميز ، ويصبحان مجرد قصتان تقليديتان تحكيان واقعة محددة ..

ويبقى بعد ذلك قصتى « الحدود » و « ذلك الوجه .. وتلك الرائحة » وهما ما سنعرض لهما بمزيد من التحليل .

قصة الحدود :

تحكى القصة بضمير المتكلم للراوى (وهو نفس الشكل الذى قدم به الكاتب كل قصص المجموعة باستثناء قصة « الليل والنهار » التى قدمها بضمير الغائب ـ المحايد) ، عندما يقرأ نعى وفاة الحاج صالح الخضر (من أعيان قرية الزهايرة التى كانت أيضا موطنا لرواية الكاتب « ضد مجهول ») ، كما يعمل الحاج أيضا « مساح » يقيس الأرض الزراعية عند البيع والشراء .. هكذا يستعيد الراوى ملامح قريته ، وفى الريف تبدو الدنيا ثابتة الملامح ، والأهالى ودعاء طيبون ، ثم يقدم الراوى تصنيفا للعنف فى الريف حيث يقسمه الى نوعين :

أولا : عنف الأعراس والموالد حيث لا يمكن لأحد أن يعرف على وجه اليقين من فعل ماذا ؟ .. عندما ينفلق الوحش الكامن فى أعماق الفلاحين لأتفه الأسباب ، ودائما تبدو المسافة شاسعة بين الأسباب الظاهرة للشجار والنتائج البشعة .

ثانيا : عنف حقيقى لا يخطىء هدفه بطله الحاج صالح الخضر حين كان يقيس الحقول ويختلف المشترى والبائع ، حين يكتشف مالك الأرض

الجديدة أن الحدود بين ارضه وارض الجيران قد تداخلت،فينفجر عنف حقيقى لا يهدأ ، حتى تأتى الحكومة لتعطى كل ذى حق حقه .

هكذا يستعيد اليوم الذى قتل فيه محروس المداح الذى اشترى الأرض الخراب التى تقع خلف منزل الشناوى ، بعد أن عرضت على الشناوى ورفض شراءها . بعد قياس الأرض اكتشف الحاج أن حائط منزل الشناوى يقع ضمن الأرض ، فهمس الحاج فى أذن محروس مرتين محذرا ، لكن محروس رفض تحذير الحاج . وبدأ الخلاف عندما رفض الشناوى شراء الأرض أو هدم الجدار ، عندئذ انتقل المؤلف ليصبح المتكلم محروس « كان يعرف مثل هذه اللحظات الصامته . وكانت العيون كلها تنظر اليه ، وتنتظر أن يغنى ، وابدا لم يخب رجاء هذه العيون المتطلعة المنتظرة » .

هكذا اندفع محروس يهدم الجدار فكانت نهايته ..

ويحاول الراوى أن يفهم ماحدث من الحاج صالح،ويشرح له «فى لحظة كهذه اللحظة التعسة ، حين نقيس الحدود يكون كل شىء واضحا ذلك الوضوح الأليم ، ويتواجه الظالم والمظلوم فى قاع يزيد من تعاسته وجود من يتفرج على هذه المواجهة ، انها لحظة لا يتحملها احد ولا يقدر على انقاذ الانسان منها سوى أن يموت ، أو يموت ظالمه » .

ويقرر الحاج بعد هذه الحادثة أن يترك هذه المهنة ، لكنه ظل لآخر لحظة يقيس الأرض .. عندئذ يصل الراوى القرية، ويفتقد الحاج صالح ويقدم واجب العزاء ..

ويتكون بناء هذه القصة الفنى من ثلاث اجزاء متتابعة هى :

(أ) موت الحاج وذهاب الراوى لقريته واستعادة جو القرية بتمهيد يفرش الأرضية للحدث الرئيسى ..

(ب) الحدث الرئيسى : عندما يتجسم بحدث موت محروس المغنى .

(جـ) الخاتمة وتتضمن تبرير مصرع محروس بواسطة الحاج صالح ، ثم وصول الراوى للقرية وتقديم واجب العزاء ..

وكان المفروض أن يمسك الكاتب بالحدث الرئيسى وهو موت محروس المغنى ، ويكثفه ويظهر فيه القوى المتصارعة بأطرافها المختلفة ، ويقوم بتنمية هذا الصراع وتصاعده حتى يصل الى ذروته بمصرع محروس ..

ان تجسيم هذا الموقف أو الحدث بتأثير قواه الفاعلة ، فيه اكتفاء فنى ، وبذلك يستغنى الكاتب عن التمهيد والتحليل فى البداية ، والشرح والتفسير وتبيان موقف الراوى وتعليقه الذى لا لزوم له على الحدث فى النهاية .. وهكذا يظهر انه « اذا لم تضغط العقدة بشكل قوى ، واذا لم يتم رسم الشخصيات بواسطة الحدث فان القصة القصيرة تنحل الى صورة للبيئة او الوسط أو الى تصوير لحالة مزاجية او الى تحليل

نفسى ، وهذا بالضبط ما حدث للقصة القصيرة عند الكثرة الغالبة من كتابها المحدثين »(٧) .

قصة : ذلك الوجه .. وتلك الرائحة :

هذه قصة رائعة بجميع المقاييس .. فمنذ بداية القصة يضعنا الكاتب مباشرة فى مواجهة الحدث الأساسى فيها فهو يبدأ بقوله « لا أدرى متى بدات اشم تلك الرائحة - . رائحة دخان ينبعث من شىء يحترق » .

ثم نكتشف ان الراوى — المتكلم هو الذى يشم الرائحة وحده ، اما زوجته فهى تعتقد انه يتهرب بذلك من مناقشة معينة .. يهبط الراوى ويفحص سيارته ويتاكد من سلامتها ليحل محل قلقه الأول قلق شامل غامض . ويسرعان للمتجر قبل أن يغلق والرائحة تلاحقه . وحين يتركان السيارة يرى الدخان أكثر مما يشمه بينما زوجته منهمكة بتسوية فستانها ثم اشارت الى محل الشواء القريب ، لكنه غدى متأكدا من اختلاط الرائحة برائحة الضأن المشوى .

بعد ان انتهت مشترياتهما وتقدمهما الحمال بها للسيارة . يشك ان هذا الحمال هو حسن أبو شفة الذى كان رجلا ناضجا فى القرية بينما كان هو طفلا .. وتذكر أن حسن يعرف هذه الرائحة جيدا حسين شم الراوى الرائحة ثم شاهد انتشار النار وحسن أبو شفه وفى يده المذراه التى يقلب بها القش . حين اشتدت النار جذبه حسن من يده وأطلق البهائم . وانتهى الحريق فى القرية بعد ان التهم كل شىء .

لكن الحمال خذله وعاد للمتجر . بينما زوجته تعده بليلة منعشة فى كازينو الشاطىء الذهبى حيث يتعشيان على حسابها ويشاهدان عروضه المدهشة .

حين جاء النادل وراحت زوجته تنتقى الطعام ، أيقن أيضا أن هذا النادل هو الحمال وهو ابن حسن ابو شفة ..

ثم يعلن مدير الكازينو عن عرض مثير ، ويدعو الرواد للخروج للشرفة ، فالهدف تقديم تسلية مثيرة . سفينة تحترق فى البحر وركابها يقذفون بأنفسهم الى المياه طلبا للنجدة . انه مجرد عرض ، رغم تكاليفه الضخمة ..

« أيمكن أن يكون هذا العرض المثير هو مصدر تلك الرائحة ؟ » .. هذا ما أكدته زوجته . اما هو فغدى غير قادر على التفريق بين الحلم واليقظة . صرخات ركاب السفينة تغرق معهم . وحين دعاهم النادل للعشاء وهم يتفرجون . اندفع أمام الجميع الى قلب البحر فتلك كانت الحرية الوحيدة المتاحة له . وكان آخر ما سمعه بعد ما خاله صرخة زوجته ، هو صوت يرتفع فى الميكرفون :

— « لا تنزعجوا ايها السادة . فذلك ايضا جزء من العرض ! »

يتكون البناء الفنى للقصة من عدد من الخيوط :

(ا) الراوى واحساسه بالخطر الذى يتجسد ابتداء من رائحة شىء يحترق ، ويتصاعد هذا الاحساس عندما يكاد يوقن أن الحمال هو حسن أبو شفة الذى أنقذه عندما كانت القرية تحترق ، ثم فى الكازينو يفاجأ أن أن التسلية فى الظلام هى مشاهدة عرض سفينة تحترق .. عبرها يمارس حريته ، ليتأكد هل ما يراه حلم أم حقيقة ، ليكتشف أنه حقيقة وأنهم يزيفون كل شىء ليحولوا المواطنين الى مجرد متفرجين .

(ب) الزوجة المشغولة بذاتها واهتماماتها ، لكنها تلتقى مع زوجها عند مشاهدة السفينة التى تحترق ، ولن تتأكد من صدق حدس زوجها الا عندما يعلن صوت فى الميكرفون أن هذا جزء من العرض .

(جـ) الواقع الخارجى يبشره اللاهون بحياتهم الخاصة ، دون أن يسأل أى منهم نفسه . ما هذه الرائحة الغريبة ؟ وهل هناك ثمة خطأ ما ؟!

هذه الخيوط الثلاثة يضفرها الكاتب باقتدار ، ليتصاعد الحدث من خلالهم ويصل فى النهاية الى ذروة المأساة ..

عندئذ نستعيد كلمات برتولد برخت :

« لا تقولوا هذا شىء طبيعى ..

حتى لا يستعصى شىء على التغيير والتبديل .. »

انها صيحة انذار فنية ، صاغها الكاتب باقتدار ، لننتبه الى ما نراه حولنا ، ولا ننقاد لما اصطلح عليه العرف أو المجتمع ، حتى لا نتحول الى مجرد متفرجين .. بل يجب أن نحكم مشاعرنا وحواسنا وتفكيرنا فيما نراه .. حتى لا ننخدع ، وحتى لا يستعصى شىء على التغيير والتبديل لما فيه صالح البشر فى النهاية .

الهوامش :

(١) الجميع يربحون الجائزة ابو المعاطى أبو النجا سلسلة مختارات فصول — العدد ٣ — ابريل ١٩٨٤ — الهيئة المصرية العامة للكتاب .

(٢) الجميع يربحون الجائزة ص ٩٥

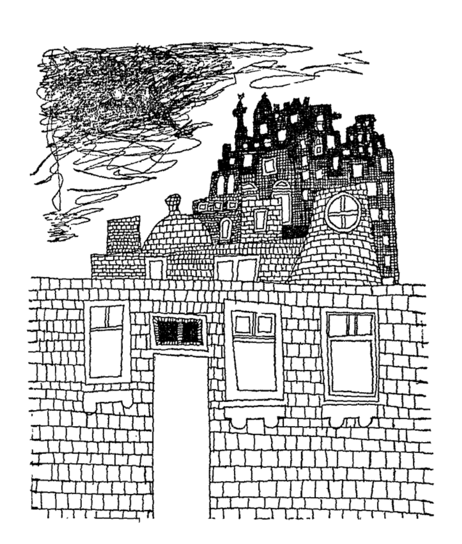
(٣) الجميع يربحون الجائزة ص ٢٢

(٤) الوهم والحقيقة — ص ٧٥ أبو المعاطى أبو النجا قصة « الصواب والخطأ » سلسلة قصص مختارة — الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤

(٥) راوية ضد مجهول ص ٣٢ ابو المعاطى أبو النجا روايات الهلال العدد ٣١٢ ديسمبر ١٩٧٤ — مؤسسة « دار الهلال » .

(٦) الرومانتيكية فى الادب الانجليزى ترجمة عبد الوهاب محمد المسيرى ومحمد على زيد سلسلة الالف كتاب (٥١٥) الناشر مؤسسة سجل العرب ١٩٦٤

(٧) دراسات فى الواقعية الاوربية — جورج لوكاتش .
ترجمة أمير اسكندر — الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢



فصل من رواية

سنوات الغضب

ابراهيم الحسينى

— ١ —

منذ سنوات عديدة بعيدة ، فى ليلة سوداء حالكة الظلمة وغبراء ، كانت الكلاب تهز ذيولها ، وتركض فى الحوارى المبللة بماء المطر الذى هطل طوال النهار على فترات متقطعة ، والنباح كان يعلو ويشتد .

بهتيم قرية صغيرة ، مكونة من خمسين دار طينيـــة وخمسين أسرة — يعرفون بعضهم بعضا وتربطهم صلات القربى والمصاهرة من ناحيـــة الأم أو الأب — هاجعين متعبين فى بيوتهم الباردة ، يرتجفون من تيارات

الهواء الشديدة المتلاحقة ، والريح التى كانت تعــوى وتصفر وتضرب القبور ــ جنوب القرية ــ أمام دار الشيخ عثمان ، وسط المزارع والبرك والمستنقعات التى نما على حوافها الشوك والبــوص وطحالب الشــط ونباتات اللوف والصبار .

ضاق الحاج مصطفى عثمان ــ الذى زار قبر الرسول وطاف حول الكعبة بيت الله وشرب من ماء زمزم وذبح الذبائح من الخرفان والأبقار الثقيلة ورمى ابليس بالزلط الصغير وصعد وهبط جبل عرفات سبع مرات ــ برحم أمه ، تمرد وقرر أن يخرج من ظلمــات الرحم الى نور الدنيا ــ، رفسها فى بطنها المتكورة بموارارة اظافر القدمين . هبت أمه من نومها تشعر بآلام حادة تكاد تفتك بها ، ظلت تطلق اصوات استغاثة قوية عاليـــة ومرتاعة ، كادت توقظ أهل القرى والعزب المجاورة ، جعلت الشيخ عثمان يكف عن شخيره ، ويقفز من فوق الفرن خائفا مرتعدا ، كمن لسعته النار فى اليته ، يجرى ويدور فى الوحل وسط العتمة ــ يدعك عينيه بابهاميه ــ حافى القدمين ، عارى الراس ، بسرواله الواسع القصير حتى الركبة ، والصديرى المفكوك الأزرار . يطرق الأبواب ، يدق بكفه الغليظة دور أقاربه ابناء الأعمام والعمات والأخوال والخالات ، يقول :

ــ الحقونى يا ناس مراتى بينها حاتولد الليلادى .

ــ قوام يابت أنت وهى خالتك رسمية تعبانة قوى .

بعد لحظات لا يعلم أحدكم طــالت أو قصرت ؟ عاد الشيخ عثمان يصحبه عدد من أقاربه ومعهم عايدة زيدان ولادة القرية . وكانت لحيته الطويلة السوداء تهتز ، لسانه يكاد يخرج من فمه ، صدره يعلو ويهبط، عيونه تترقب النسوان وهن يرحن ويجئن مهرولات فى ســاحة الدار ، يدخلن ويخرجن من الحجرة المنبعث منها صراخ وأنين زوجته . وكانت المصابيح الجاز قد اضيئت واشتعلت فى دور كل أقاربه سيان ناكوا من قريب أو من بعيد .

قال الراوى يا سادة ياكرام :

فى تلك الليلة يا سادة يا مستمعين : وكان الزمان غير هذا الزمان، والآوان غير هذا الآوان ، حام القمر فى السماء مخنوقا يطل على الحـــاج مصطفى عثمان ينزلق عاريا لا يملك مليما أبيض ولا مليما أسود ، من فرج أمه رسمية ، ينشج نشيجا واهنا ، يردد صرخات قصيرة رفيعة متقطعة. تلقفته عايدة زيدان بين يديها ، وللتو تحسست ما بين فخذيه ــ وعيون النساء تترقبها ــ رقعت زغرودة عالية ملأت الدار بالزغاريد والتصفيق والرقص والبهجة ، قالت :

ــ ولد يانسوان .. ولد !!

ربطت الخيط حول السرة ، قطعت الخلاص ، غسلة ونظفته من الدم بالماء الدافىء الذى غلى على حطب الكانون قبل أن تعرف هــــذه القرية الوابور أو البوتجاز ، كحلت العيون وموضع الحاجبين والرأس ، لفته ودثرته فى قطعة مقاش بيضاء منقوشة ومزينة بالورود ، وضعتــه برفق فوق الفرن بجوار أمه التى كادت تغيب عن الوعى ، قالت :

ــ اطمن ياختى ولد .. حمد الله ع السلامة يارسمية .. يتربى فى عزك يابنتى !!

خرجت من القاعة ــ النسوان خلفها تتدافع ، الزغاريد تعلو ترتفع وترج الدار ــ مهرولة الى الشيخ عثمان ، حيث يقعد فى ركن من المندرة ــ حوله الرجال يتثائبون ــ يدعو الله يستعطفه ويتلو أسمائه الحسنى، بينما حبات مسبحته تتدلى من بين أصابعه واحدة تلو الأخرى ، قالت :

ــ ولد يا شيخ عثمان .. ولد !!

تنهد الشيخ عثمان ، تهلل وجهه ، انفرج فمه عن بســـمة خفيفة ، قال :

ــ خير وبركة ياولية .. خير وبركة

نهض الحاضرون يشدون على يده ، يهنئونه ويباركون له ، يدسون النقوط من القروش والملاليم النحاســية فى يد الولادة .. وينصرفون ؛ وهو يرفع يديه الى السماء ، يحمد الله ويشكر فضله على أن أناله ما أراد ثم توجه الى حيث ترقد زوجته متعبة ومكدودة ، والفــرحة تكاد تشق صدره رغم هيئة الجد والوقار وقناع الصدامة واللامبـــالاة الذى البسه وجهه ، قال :

ــ شدى حيلك يارسمية .. حمد الله ع السلامة .

قالت رسمية مصطفى يا شيخ عثمان .

ارتدى الجبة والقفطان على جسمه ، لف العمامة الكبيرة البيضاء حول راسه ، وبينما الزغاريد كانت تلعلع فى الدار ، تبدو وحشة الليــل وتلامس قلبه حلوة مثل حبات السكر ، تذكر وغصة خفيفة فى الحلق : أن امامه اربعين يوما عمياء ، لن يقترب خلالها من زوجته أم مصطفى ؛ قال لنفسه : بس لوماكنش الاربعين يوم السود دول !! وسار الى جامع القرية حيث الفجر على وشك الانبلاج .

طوى الشيخ عثمان سجادة الصلاة التى جاء له بها صديقه الحاج والى من بلاد الحجاز بعد أن رأى بعينيه وقبل بشفتيه قبر رسول الله ، وبأليه شـــديدة تناول المسبحة من الرف ، اخــذ يتلو فى سره التسابيح الثلاث « سبحان الله .. الله أكبر .. ولله الحمد » بينما نظراته تدور على الرفوف شارد الذهن فى البضائع التى نقصت والبضائع التى نفذت، ثم عد ٢٤٣ قرشا وســبعة مليمات غلة اليوم من البيع والشراء ، قائــل لنفسه : القرشين دول على القرشـــين اللى فى الدار ، الواحد يركب حمارته وينزل الحسين يصلى الجمعة هناك ويشـــترى شوية البضايع الناقصـــة .

كان الليل قد هبط ، ولف القرية فى عباءته السوداء ، عندما سمع ـــ وهو فى مكانه هنا بلدكان ـــ الشيخ شحاته بأعلى مافى حنجرته يؤذن من فوق مئذنة جامع القرية لصلاة العشاء ، أطفــأ ضوء الكلوب الذى كان يجمع حوله الناموس وبعض الحشرات الطائرة الأخرى ، أغلق الدكان بالضبة والمفتاح .

كانت « الرجل » قد خفت وتكاد تنقطع من ساحة السوق لولا بعض الرجال الذين ينحدرون فى صمت الى الجامع الذى دخــله الآن الشيخ عثمان يطوح مسبحته ذات اليمين واليسار يلفها على سبابة يده اليمنى.

تنحنح ، سعل سعلة خفيفة وهو يدفع باب الدار ، الهدف منها كان اعلان مقدمه وحضوره الى أهل بيته . استقبلته رسمية باللمبة الصاروخ التى تتراقص وتدخن دخانا كثيفـــا ، تناولت العمـــامة والجبة من على جسمه ، علقتهما فى مسمار مثبت بالحائط . لم ذيل القفطان بين فخذيه، قعد على الحصيرة ، يتأمل أرداف زوجته ، أثناء انحنائها ، تحمل اليــه طبلية الطعام ، وهو يشعر بالسأم والملل منها ، قال لنفسه : رسمية من يوم ما ولدت مصطفى بقت مهملة فى نفسها وما عادتش تهتم بأى حاجـــة غير ابنها . طافت بذهنه أماره أخت الحـــاج والى ، تلك البنت الحلوة « المقندرة » الطويلة البيضاء المدملجة ، قال لنفسه : الحـــاج والى لن يعـــارض فى زواجى منها وســـوف ينقل الى ادارة العشرة فدادين التى ورثتهم عن أبيها ، فهو مزاوج وعلى ذمته ثلاث نسوان ويعلم أن الله قد حلل للرجل أربع نسوان ، وهو رجل طيب حج بيت الله يصـــلى الوقت بوقته ولن يقف ضد ارادة الله ومشيئته .

بعد سنوات طويلة قال الحاج مصطفى عثمان من نفس هذا المكان لزوجته الأولى وبنت عمه روحية : انه سيدخل على صفية بنت الحاج عبد العال يوم الخميس المقبل .. فسقطت مشلولة .

اعدت رسمية الطعام على الطبلية . اقترب الشيخ عثمان ، وجلاء على الأرز والملوخية وطبق الشوربة وصدر الدجاجـــة ، بينما ظلت هى قاعدة على بعد خطوتين او ثلاث أمام المنقـــد ، ترقب الشاى ، وتدهن ثديها بالمر والصبار ، لتضع حدا لاستمرار الحاج مصطفى فى الرضاعة من ثديها ، رغم انه صار يدب بقدميه على الأرض ، ويخرج للعب مع الأولاد امام الدار. ازاح الشيخ عثمان الطبلية ، قال وفمه يمتلأ بالطعام :

ـــ الحمد لله .. اللهم ماديمها نعمة واحفظها من الزوال ..

لعق أصابعه بلسانه ، شرب من القلة ، تجشأه وانتزع شطاية من الحصيرة ، يسلك بها أسنانه ، الى أن جاءت له رسمية بالطشت والابريق النحاسى يغسل يديه وفمه . عادت وجلســـت أمام الطبلية لتأكل وتقرقض ما تخلف من الشيخ عثمان ، عندما خرج الحاج مصطفى عثمان من القاعة، يبكى ويثأثأ كلاما لم يفهمه ابوه ، قال :

ـــ شوفى الواد عاوز ايه يا أم مصطفى .

زفرت ونهضت ، قالت :

ـــ انت ياواد مش مهنينى على حاجة أبدا .

انات طفلها فى حجرها ، أخرجت ثديها من شـــق فى صدر الجلابية السوداء ، اشرأب الحاج مصطفى عثمان برأسه ، التقط يمص حلمـــة الثدى البينة المدهونة بالمر والصبار ، فصرخ صرخة عالية رجت الدار . ولم يعد يقترب من ثديها بعد ذلك أبدا .

ـ ٣ ـ

وقف الحاج مصطفى عثمان يشب على أطراف قدميه ، يطل برأسه من النافذة . الشمس كانت ساطعة وملتهبة . قال :
ـــ يا شمس يا شموسة خدى سنة الجاموسة وهاتى
سنة العروسة .
طوح يده يرمى السنة التى خلعهـــا من بين أسنانه منـــذ لحظات قصـــيرة .

– ٤ –

كان الأولاد يهزون اجسامهم هزا خفيفا منتظما وهم يرتلون سورة الكوثر ، حين اشار لهم الشيخ رشدى بالسكوت ، حل الصمت المرتعش بهمس الأولاد ، نهض من فوق الأريكة ، يرحب بالشيخ عثمان . عندما طرق باب الكتاب وسعل سعلته الخفيفة ، قال لنفسه ، اسعد ياشيخ رشدى هاهى الخلطة الجهنمية تسعى اليك على قدميها ، وسوف تكون الليلة مى تلك الليالى التى لا تنسى بل تظل تفاصيلها بشحمها ولحمها علامات على طريق العمر .

بعد عمر طويل يتجاوز نصف القرن ، كان الشيخ رشدى ، وهو عجوز متهدم أبيض شعر الرأس واللحية لا يقو على الحركة ، يقص على أحفاده تفاصيل ذلك اليوم بحذافيرها

قلت : أهلا أهلا خطوة عزيزة ياشيخ عثمان

وفتحت ذراعى أعانقه وأضمه الى صدرى ، وتبادلت معه القبلات واحتكاك الخدود واللحيتين .

قال : قصدتك فى خدمة عزيزة يا شيخ رشدى

حينذاك تأملت الحاج مصطفى عثمان يا أولاد ، يقف خلف والده ، حافى القدمين ، ينظر فى الأرض ، يهز اللوح الصاج المعلق بالدوبارة فى رقبته ، قلت :

ــ طلباتك يا شيخ عثمان أنت تأمر وأنا أنفذ .

جذب ولده من يده ، عبث بأصابعه فى شعره القصير ، قال :

ــ أود أن يفك مصطفى الخط ويحفظ كتاب الله العزيز حتى لا يفسده الأولاد يا شيخ رشدى وسيكون لك عند الله جزاء عظيما .
عندها قلت لنفسى : حان وقتك يا شيخ رشدى ولا داعى للانتظار ، فالطريق مفروش أمامك ، وعليك أن تصوب على هدفك مباشرة . قلت:

ــ دعنا من هذا الأمر يا رجل هو سهل وهين وستنال كما تريد باذن الله .

قال :
ــ هات هاوراءك يا رجل ولا داع للف والدوران حينذاك كنت أفكر وأنا فى حيرة من أمرى ، أستحضر نسوانى أقارن بين محاسن هذه أو تلك ، وأقول لنفسى : عند من نسوانك سوف تبات الليلة ياشيخ رشدى قلت :

ـــ ما هى اخبار الخلطة الجهنمية التى تشعل النار فى الأجساد يا شيخ عثمان .

قال الراوى يا سادة يا مستمعين :

فى تلك الليلة مر الشيخ رشدى قبل صلاة العشاء على دكان الشيخ عثمان ، تناول منه قرطاسا به الخلطة الجهنمية التى وعده بها .
وشهد قمر تلك الليلة يا سادة يا كرام : الشيخ رشدى وهو يدور كالثور فى القرية حتى مطلع الفجر ، ينتقل من دار الى دار ، يزار ويجأر بالشكوى ، وما من زوجة من زوجاته الأربع قادرة على اطفاء وهج وحرارة النار التى اشتعلت فى جسده .

ـ ٥ ـ

ليلة الجمعة : ليلة مقدسة ينتظرها الرجال والنساء والأولاد من سكان بهتيم على احر من الجمر ، تذبح الذبائح من الطيور والأغنام والماعز ، يتصاعد فى الجو بخار اللحوم والخضار والشوربة ، تتذين النساء بالكحل والنتف وحمرة الخجل ، تضاء الكلوبات فى مقام سيدى الأعسر وسط القبور ، يأتى المغنى والمنشديون عصارى ذلك اليوم بالطبول والدفوف والمزامير على ركائبهم من الحمير ، تخرج القرية ـــ بعد عودتهم من الغيطان واسواق المدينة المجاورة مبكرين ـــ لاستقبالهم بالتحيات والأشواق والفرح والبهجة ، يدعونهم لتناول غداء يوم الخميس الذى دائما ما يكون من اللحوم السمينة أو الظفر ، وهم يمتلئون حماسا لسماع ذلك المغنى مداح الله والرسول وراوى قصص الأنبياء والمرسلينوبطولات العرب الأقدمين .

بعد ذلك بسنوات قليلة جاء ذلك المغنى يحمل الى القرية نبأ نفى سعد باشا ، فوقف الشيخ عثمان فى ساحة القرية يهدأ ثائرة الرجال ، ويتهم سعد باشا بقلة الذوق والأدب والاساءة الى أولاد العرب فى أعز ماالديهم من الشهامة والمروءة والكرم ، حين طالب ضيوفا نزلوا علينا بالرحيل من ديارنا !! أزاحة الرجال من طريقهم ، ودقوا بأقدامهم الثائرة ذلك الطريق الترابى ـــ وهم يحملون الفؤوس والعصى ـــ الموصل الى عاصمة البلاد التى كانت تمتلأ حينذاك بالمظاهرات وصوت الرصاص وجثث الشهداء .

دليـل المصطلحات الأدبيـة

ترجمة واعداد : احمد الخميسى

صدرت الطبعة الاولى منـه عام ١٩٧٤ عن دار ((بروسفيشينيا)) ـ موسكو .

وضـعـه : تيموفييف ، تورابيف .

ترجمة واعداد : أحمـد الخميسى .

(لم يتم ترتيب الكلمـات على حسب حروفها الهجـائية الاصلية ، نظرا لعدم الانتهاء من ترجمة واعداد القـاموس باكمله) .

هذا القاموس هو الاول من نوعه فى اللغة الروسية ، وقد قام بوضعه اثنان من أشـهر أساتذة النقد الادبى ونظـرية الادب همـا : تيموفييف ، تورابيف . ويقع القاموس فى خمسمائة صفحة من القطـع المتوسطة ، ويشتمل على شرح وتعريف أكثـر من ستمائة مصطلح نظرى فى مجال الادب ونظريته ، وقد راعى واضعاه ضرورة تجنب المصـطلحات والمدارس والتيارات المحلية ، فاشـتمل على المصطلحات والمدارس والتيـارات التى تعارف عليها النقد والادب فى العالم ، مهملا ما لم يدخـل فى نطاق حركة النقد العامة .

ولا يغنى القـاموس عن الموسوعات الادبيـة الكبرى ، انما يشكل بايجازه دليلا وافيا الى الادب والنقد ، ويركز فى شرحه للمصطلحات على الناحية النظرية اكثـر من النـاحية التاريخية .

ويمكن لمثل هذا القاموس أن يلعب دورا هاما بالنسـبة لدارسى الادب فى المعـاهد والكليات المتخصصة ، وبالنسبة لحركة النقد التى تفتقد لغـة موضوعية ، الامر الذى يؤدى الى تضارب المفاهيم فنجـد أن كل ناقد على حدة يسـتخدم تلك المصطلحات حسب ما يفهمها هو فتطرب ، متقاربة ومتباعدة ، مصطلحات من نوع ((المنهـج الابداعـى)) ، ((الرؤيـة الابداعية)) ، ((أسـلوب الكاتب)) ، ((لغة الكاتب)) .

ولا شك أن القاموس يقدم خدمة فكرية هامة للادباء الشبان والمهتمين بالادب اذ يسـاعدهم فى التعرف الى مختلف الاتجاهات والمدارس وأبرز الاعمال التى تمثل تلك المدارس الادبية .

هذا وتنشر ((ادب ونقـد)) تباعا أهم هذه المصطلحات .

طليعيـة

اصل المصطلح من الكلمـة الفرنسية *Avantgarde* وتعنى الصف الامامى ، ويشمل هذا المصطلح مختلف ابـداع

الكتاب الطليعيين الذين عرفوا بأنهم أصحاب نزعة واتجاهات يسارية فى الادب والفن فى القرن العشرين . وتندرج الحركة التعبيرية التى ظهرت فى ألمانيا وكذلك حركة النزعة الشاعرية بتشيكوسلوفاكيا تحت هذا المصطلح . فاذا رجعنا الى الاصل لوجدنا أن ظهور « الاتجاهات اليسارية » فى الادب والفن ارتبط أساسا بمرحلة الحرب العالمية الاولى (١٩١٤ — ١٩١٨) ، وببدايات تفاقم أزمة الانظمة الاجتماعية فى أوروبا . هكذا أخذت تعم وتمتد موجات الاحتجاج ضد الحرب وان كان احتجاجا عاما ومبهما، وترافق ذلك مع الاحتجاج على ضيق أفق ونفاق الحياة الاجتماعية فى أوروبا التى أعلت من القيم المادية على حساب الانسان . وامتد رفض نمط الحياة الى رفض أشكال التعبير الفنية ، وأدى ببعض الكتاب والفنانين الى رفض ونبذ المنهج الواقعى فترتب على ذلك أن قام الكتاب والفنانون بعملية تركيز قصوى على « الشكل الفنى » ، هكذا سعى السرياليون الفرنسيون الى تقويض « علم الكلام » ، و « علم النحو » وخلق لغة جديدة . وبالرغم من ذلك فان الكتاب الطليعيين قد تميزوا عن فنانى « أواخر القرن » وممثلى نظرية « الفن للفن » بحماسهم لقضايا بلادهم ومجتمعاتهم الملحة .

شكلت الطليعية مرحلة مبكرة من انتاج العديد من كبار شعراء وأدباء القرن العشرين مثل بول ايلوار ، وناظم حكمت ، وبابلو نيرودا ، لكن الكثيرين من هؤلاء الكتاب قد تجاوزوا هذه المرحلة فيما بعد. وفى العشرينات ارتبط المسرح بأفكار الطليعيين ، ويمكن ملاحظة ذلك فى الطرق المسرحية عند بريخت وفى مسرح بيسكاتور فى ألمانيا ، ومسرح مير خولد فى روسيا .

وفى الاعوام التى أعقبت ١٩٥٦ تضاعف الاهتمام من جديد بالطليعية وذلك حين سادت وتغلبت فى النقد النظرة التى رأت أن أدب القرن التاسع عشر الواقعى هو وحده الجدير بان يشكل المرجع الخصب للادب الحديث . ولقد قامت الاشكال الفنية والطرق التى ابتدعتها « الطليعية » فى العشرينات بدور هام فى الفن والادب ، لكن محاولة نقل وبعث هذه الطرق نقلا ميكانيكيا فى وقتنا ، دون النظر الى اختلاف الظروف ، تعد محاولة مستحيلة ، الا اذا اكتفينا بتقليد ما تركته لنا الطليعية .

أخيرا ، فان تقييم «الطليعية» بصورة صحيحة غير ممكن دون نظرة موضوعية لدورها المحدد فى الحركة الادبية والثقافية فى كل بلد وحسب ظروفه .

فصل مسرحى

أصل الكلمة فى اللاتينية Actus وتعنى فعل ، حركة ، سلوك . الفصل — أحد الاجزاء التى تنقسم اليها المسرحية . واذا عدنا الى المآسى اليونانية والرومانية ، والى مآسى وليم شكسبير والمؤلفين الكلاسيكيين والرومانسيين لوجدنا أن المسرحية لديهم تنقسم الى خمسة فصول . فيما بعد أخذت تظهر المسرحيات ذات الاربعة والثلاثة فصول ، كما هو الحال عند ابسن وتشيخوف فى مسرح القرن التاسع عشر، بينما أخذت تقل بالتدريج مسرحية الفصول الخمسة .

تنتشر الآن المسرحية المؤلفة من فصلين فقط ، كما أصبح من الشائع استخدام كلمة « جزء » بدلا من فصل ، كما فى مسرحية « المحطة الاخيرة » تأليف : أ.م. ريمارك،وكذلك مسرحية « فى يوم العرس » تأليف روزوف . واستخدام الفصل الواحد على نطاق واسع فى « الفودفيل » ، والاعمال الدرامية والكوميدية صغيرة الحجم التى تقع فى مشهد أو منظر واحد .

ولقد ألح كثير من كتاب القرن العشرين على فكرة أن المسرحية ذات الفصول الثلاثة (بحكم طولها ووحداوية كل فصل) تقف عائقا أمام تصوير الواقع المعاصر بديناميكية وتعقده وسرعة ايقاعه ، لذلك دعوا الى استبدال « المسرحية متعددة الفصول » بـ « المسرحية متعددة المشاهد » وظهرت بالفعل مسرحيات من هذا النوع مثل « انسان طيب سيزوانا »

تاليف برخت وتقع فى عشرة مشاهد وستة فصول اضافية واستهلال وخاتمة . كذلك مسرحية ((الارستقراطيون)) تاليف ن. بوجدين وتقع فىخمسة وعشرين مشهدا . ولا شك ان عملية تبديل المشاهد بكثرة يتيح الفرصة لرسم بانوراما أو منظر تاريخى شامل متعدد الالوان والظلال .

طبعة أكاديمية

الطبعة الاكاديمية هى أرقى الاشكال التى تطبع بها أعمال كاتب ما ، وتكون مصحوبة بالدراسات النقدية التى تلقى الضوء على أعمال الكاتب ودوره وموقعه من مشكلات وقضايا عصره ، وتضم الطبع سيرة حياة الكاتب المقصود . ولابد للطبعة الاكاديمية أن تحتوى على كل تراث الكاتب بشروح كافية وتضم كذلك النصوص الاصلية لتلك الاعمال ، وتتسع لتصوير علمى ودقيق لمختلف مواقف الحركة النقدية المعاصرة من أعمال وابداع الكاتب . وتسهل مثل هذه الطبعة عمل الناقد والدارس ، ومن المؤسف اننا لا نعرف مثل هذه الطبعات فى عالمنا العربى فيصبح على القارىء أو الناقد — اذا اراد الالمام باعمال كاتب عربى — أن يبحث عن الاعمال الموزعة هنا وهناك ، ثم يبحث عن سيرة حياة الكاتب ، ثم موقف النقد منه .

أشكال الفن

يسعى الفن لادراك الواقع المحيط بالانسان ، بل والانسان نفسه . وتتعدد الاشكال الفنية ، فهناك الموسيقى ، الرواية ، وفن النحت ، الى آخر هذه الاشكال التى تتميز عن بعضها البعض . فكيف لنا أن نقسم هذه الاشكال الفنية ؟ وعلى اى أساس ؟ فاذا كان السعى لادراك الواقع ى من الناحية النظرية — هو القاسم المشترك بين الاشكال الفنية ، فيما يتميز كل شكل عن الآخر ؟ .

يتميز كل شكل فنى عن الآخر من ثلاث زوايا ، الاولى هى موضوع الشكل الفنى المعين : ويتميز كل شكل بموضوعه الخاص المحدد وبمضمونه (بالمعنى العام لكلمة مضمون) فاذا نظرنا الى الادب (الشعر، الرواية ، المسرح) فسنجد ان موضوعه هو اعادة خلق جانب من النشاط الانسانى ، فيقوم الشعر بالتعبير عن الحالات والامزجة النفسية عند الفرد ، بينما تتولى الرواية وصف حياة الانسان فى علاقته بالآخرين ، وينهض المسرح بمهمة وصف الحياة الانسانية فى الحركة . ان موضوع الشكل الفنى فاصل هام بين الاشكال الفنية ، ولذلك من المستحيل ان يجد القارىء رواية كاملة مخصصة لوصف مزاج أحد الافراد ، فهذا موضوع الشعر . واذا نحن اتجهنا الى فن الرسم وفن النحت فسنجد ان موضوع الرسام أو النحات الاساسى هو اعادة خلق الشكل الانسانى ، فلا يمكن للنحات ان يقوم بالتعبير عن الانسان فى حركته . فتلك هى مهمة وموضوع المسرح . ان الاشكال الفنية تتعدد وتختلف بتعدد واختلاف الحالات الانسانية ، أى بتعدد واختلاف الموضوع نفسه . ومن ثم فان هذه الاشكال مجتمعة ، ترسم صورة عامة لانسان عصر معين: مزاجه النفسى ، وتفاصيل حياته ، حركته ، وشكله .

الزاوية الثانية هى طريقة ادراك الشكل الفنى للواقع :

تنقسم الفنون حسب طريقة ادراكها للواقع الى فنون تعبيرية وفنون جميلة .

تندرج — تحت مفهوم الفنون التعبيرية — كل الاشكال الفنية التى لم تستلهم نماذجها من الطبيعة والواقع مباشرة . واذا كان الرسام يعيد خلق التفاحة التى رآها فى لوحة فنية ، كما ان النحات يجسد بالحجر جسم الانسان الذى رآه ، فمن أين للموسيقى ذلك النغم المتسق المنسجم المعزوف فى السيمفونية أو حتى الاغنية؟. ان الفنون التى لا تحاكى الواقع وانما تعبر عنه تسمى بالفنون التعبيرية وهى فن الموسيقى ، والمعمار ، والزخرفة . بينما يطلق على فن النحت والرسم والتمثيل الفنون الجميلة ، فكلها تعتمد بالدرجة الاولى على

محاكاة نماذج فى الواقع والطبيعة . وجدير بالذكر ان الفنون — بشكل عام — ذات طابع مركب يتضافر فيه الجانب التعبيرى والجمالى ، وكل المسالة أن احد هذين الجانبين يتصدر العمل ويضفى عليه الطابع الاساسى وبناء عليه ينضوى العمل تحت مفهوم « الفنون التعبيرية » أو « الجمالية » وهكذا يعد المسرح من الفنون التعبيرية (فلم يكن المسرح موجودا فى الطبيعة أو الواقع ليحاكيه الفنان) بينما « الاوبرا » و « الباليه » من الفنون الجميلة .

وفى مجال الادب يمكننا ان نقول ان « التعبيرية » هى السمة الرئيسية للشعر الغنائى ، بينما « الجمالية » سمة الادب الروائى ، الذى يقوم فى الاساس على محاكاة حياة الانسان .

الزاوية الثالثة هى طبيعة المادة التى يتشكل منها الشكل الفنى :

بهذا المعيار تنقسم الفنون الى : (فنون مكانية — نسبة الى المكان) ، (فنون زمانية نسبة الى الزمن) .

فى مجال الفنون المكانية سنجد الفنون التى يقوم عنصر المكان فيها بالدور الاساسى ، مثل فن النحت ، الرسم ، المنينمات، المعمار وتتبعه الفنون التطبيقية والزخرفية كعناصر مستقلة نسبيا .

وتتميز الفنون المكانية باعتمادها على مادة ما ، اما أن تكون هذه المادة ذات سطح محدد (كما فى لوحة الرسم) أو ذات حجم محدد (كما فى التماثيل) وفى الحالتين فانها مادة صلبة .

فى مجال الفنون الزمانية سنجد الموسيقى ، الرقص ، التمثيل الصامت ، وكلها تقوم بالتعبير عن الواقع بالاعتماد على الاداء الانسانى الحى لفترة محددة من الزمن .

أخيرا يبقى فن السينما وفن المسرح وهما من الفنون المركبة التى تجمع بين خصائص الزمان والمكان فى وحدة واحدة ، وعلى سبيل المثال يؤلف العمل المسرحى بين التمثيل (أداء انسانى لفترة محددة — الزمان) والمشهد (المكان) ، أى ان المسرحية تجمع بين عنصرى الزمان والمكان . وكذلك فن السينما .

وجدير بالذكر أن البعض يضعون الادب — أحيانا — فى مصاف الفنون الزمانية ، والصحيح أن لفن الكلمة قسما خاصا به ، سنتحدث عنه فى مكانه .

حوار مع الكاتب الجزائرى

كاتب ياسين

حول الثقافة العمالية والمسرح الجزائرى

حوار اجراه : جاك السالندرا
ترجمة : عايدة لطفى

تشبه اعمال كاتب ياسين رحم الأم الذى يتحد فيه ماضى الجزائر بحاضرها .. أن رواياته وقصائده ومسرحياته وقصصه ومقالاته ومحاضراته واحاديثه تعبر كلها بشراسة عن الروح المقاومة لأمة وقعت عبر التاريخ فريسة لنزاع مزدوج يتمثل من ناحية فى الصراع القائم بين شعب الجزائر وبين النظام الاستعمارى ومن ناحية أخرى بين التناقض القائم بين اشتراكية الدولة الحاكمة وبين رأسمالية تفكير السلطة التنفيذية المتمثلة فى تسلط موظفى الدولة .

امتازت أعمال كاتب ياسين خلال الاحتلال الفرنسى وبعده بامتزاج نضال الشعب الجزائرى بحب الكاتب لنجمة (نجمة هو اسم بطلة رواية للكاتب ياسين يتكرر فى معظم أعماله) وتبدأ ملحمة الحب والحرب فى مايو ١٩٤٥ حين سجن كاتب ياسين فى سن السادس عشر اثر اشتراكه فى المظاهرات الوطنية وأدرك حينذاك اعز وأغلى شيئين فى حياته : الشعر والثورة . وعلى مدى عشرين عاما من ١٩٥٠ — ١٩٧٠ هام غريبا فى عالمه ، منتقلا من عمل الى آخر : من الصحافة الى المرافىء ، الى الحقول ، الى الحرف اليدوية فكان المهاجر الدائم الذى لم ينقطع أبدا طوال الرحلة عن الكتابة عن قصة حبه الكبير ، قصة الأسلاف وتاريخ وطنه فكانت كتابته بمثابة قرقعة السيوف والخناجر ،. واستخدام الفرنسية فى كتابته خارجا بها عن المألوف ، جاعلا منها اداة قتال ضد الاستعمار الذى جعل منه هو والشعب الجزائرى أبناء غير شرعيين لفرنسا .

وبعد عودته النهائية من فرنسا عام ١٩٧٠ ، واصل اعماله فى الجزائر الشاعر ضد أعداء الثورة الذين سعوا وراء منفعتهم الخاصة على حساب الشعب .

وبعد عودته النهائية من فرنسا عام ۱۹۷۰ ، واصل أعماله فى الجزائر بين الذين سلبهم ثوار الصالونات والاخوان المسلمون انتصارهم على الامبريالية الفرنسية . ومن هنا بدأ الكاتب يطرح خلال أعماله القضايا الأساسية فى الوطن العربى مثل : الهجرة ، فلسطين ، الصحراء الغربية ... الخ .

ان اعمال كاتب ياسين هى مدرسة قائمة بذاتها تستند الى الماضى العريق لكفاح شعب الجزائر وهى فى الوقت ذاته صورة للحاضر المشرف الذى يحمل فى طياته بذور المستقبل المشرف .

ان تبنى كاتب ياسين للأفكار الثورية الأصيلة هو بمثابة المصدر الحى الذى تنهل منه الأجيال الجديدة ، أن لغته المسرحية المباشرة يدركها العامة بسهولة وتدعو الشعب الجزائرى لمكافحة الرجعية بروح ثورية . حقا أن عهد حب نجمة المشبوب كان جميلا ولكنه مضى وانقضى . وقد التقى جاك الساندرا بكاتب ياسين وأجرى معه هذا الحديث فى الجزائر وسط فرقته الكوميدية .

كيف انتقلت من كتابة الرواية الى الكتابة المسرحية ومن اللغة الفرنسية الى العربية الدارجة ؟

ليس هناك فى الواقع فجوة بين الرواية والمسرح ، انها وسيلتا تعبير ويتوقف الاختيار على اللحظة والظروف التى نعيشها ومن هنا يميل الأديب الى كتابة الرواية او المسرحية او الاثنين معا ، وعلى سبيل المثال لقد كتبت فى نفس الوقت مسرحية ((الجثة المطوقه)) ورواية ((نجمة)) وانتهيت منهما حوالى ۱۹٥۲ — ۱۹٥۳ .

هل تختلف تبعا لذلك نوعية الجمهور ؟

نعم ، لكن الكاتب لا يعير اهتماما لهذه الأمور فى البداية ثم يدرك الأمر متأخرا بعد مواجهة الصعوبات فى نشر الرواية او فى عرض المسرحية .

استعمال اللغة الفرنسية فى كتاباتك ، هل كان من أسباب أوجه الاختلاف ؟

ان الكتابة بالفرنسية تعنى مخاطبة جمهور فرنسى أو جمهور يتكلم الفرنسية ، فالاخر لا يتعلق اذن بالشعب الجزائرى . حتى حصولنا على الاستقلال ، كانت الفرنسية هى سبيلنا الوحيد للوصول الى الشعب الفرنسى ولازالة الفجوة بينه وبين الشعب الجزائرى وحتى نستطيع ان ننقل اليه حقيقة الجزائر .

دفاعا عن الدارجة

وماذا حدث ابان الاستقلال ؟

تغير الوضع بالنسبة لمسالة التعبير وواجهتنى مشكلة اللغة ، ففى الجزائر قليلون جدا يفهمون الفرنسية فغالبية الشعب او القاعدة العريضة منه تفهم لغتين ، البربرية او العربية الدارجة ان سكان المقاطعات الداخلية لا يتكلمون سوى هاتين اللغتين لا العربية الفصحى .

اما بالنسبة للكاتب فالأمر يتوقف عنده على الذين يتوجه اليهم بكتابته ويرغب فى التأثير عليهم . اذا كان غرض الكاتب سياسى فحصر المشكلة سهل ويختلف الأمر اذا كان غرض جماليا بحتا . وبما انى اعيش حاليا فى الجزائر فان القضايا السياسية وقضايا وطنى هى ركيزة كل اعمالى . ومن هنا فانى اسعى لمخاطبة القاعدة الشعبية العريضة لأن اذا كانت لنا رسالة نريد ان ننشرها فسبيلنا الوحيد هو مخاطبة اكبر عدد ممكن من الناس .

فى فرنســـا ايضا كنت اسعى لمخاطبة اكبر عدد ممكن من الناس والأمر كان ميسورا هناك فكل شىء متوفر من دور النشر الى الآلات وماعلى الأديب الا ان يتبع تيارا معينا وبالنسبة لى فان التيار الوحيد الذى كان بامكانى الانضمام اليه كان تيار الطليعة الأدبية .

ان الجزائرى لا يمكنه ان يستحوذ على انظـــار الفرنسيين واعجابهم الا اذا كان يملك اللغة ويعرف مكنوناتها كما يجب ايضا ان يمتلك المعـــرفة الثقافية للرواية وللمسرح .

كان الأمر فى فرنسا سهلا للغاية اما هنا فنحن مازلنا فى بداية الطريق والطريق صعب وطويل لقد استطعنا ان نتوصل لحل لمشكلة اللغة وبالتالى فان مشكلة الجمهور العريض فى سبيلها للحل ايضا لكن المشكلة التى تواجهنا الآن تتمثل فى المجتمع الجزائرى الذى ليس بالصورة التى يجب ان يكون عليها ومن هنا فان مسرحنا يواجه صعوبات كبيرة ويصطدم مرارا بالأعداء الواعين والغير واعين للجزائر الجديدة ، هنا تتمثل كل الصعوبة فى خلق شىء جديد .

ان الانتقال من لغة الى اخرى ممكن بشرط الا يفقد الكاتب الاتصال بالشعب الجزائرى وبلغة العربية الدارجة . وللأسف الكثير من الكتاب الجزائريين من كثرة استعمالهم للفرنسية ينتهى بهم الأمر الى الابتعاد عن

لغة العامة ، والعربية الفصحى التى يجهلها الكثيرون لا تعطى حكمة الحياة المتمثلة فى اللغـــة الشعبية التى اعتبرها المصـــدر الأول لاى كاتب ، اما والكثير من كتابنا هجر تلك اللغة اصبحت العودة اليها مستحيلة ، حتى انا لم استطع ان ارجع اليها الا من خلال المسرح . والمسرح عمل جماعى فى الأساسى ، حينما يؤلف الكاتب المشاهد يستعين بافراد الفرقة ، فاذا تعرض الكاتب لاى صعوبات لغوية فان الممثلين يشتركون معا فى البحث عن الكلمات الاكثر ملاءمة . هذا الخلق الجماعى من الصعب تطبيقه فى مجال الرواية حيث تتطلب الرواية انعزال الكاتب امام مكتبة واستعمال الأسلوب الأدبى فى الكتابـــة .

تلك هى الظروف التى احاطت بتطور اسلوبى ، تطور عاد بى الى طبيعتى الأولى فاستعدت من جديد بعد انقطاع طويل اللغة الدارجة التى كنت اتكلمها فى صغرى حتى التحاقى بالمدرســـة الفرنسية .

فى مسرحيتك الأخيرة التى كتبتها بالفرنسية « الرجل ذو الصندل المطاطى » يبدو للمرء انك تثار من الفرنسية فتعمد الى تفكيك وتمزيق اللغة وكلماتها ، هل كنت عاقد العزم آنذاك على اســـتعادة الكتابة بالعربية الدارجة ؟

لا ، التغيير لم يكن قد تم بعد . عندما كتبت « الرجل ذو الصندل المطاطى » كنت لا ازال فى فرنسا ولم اكن ارى اية امكانية للرجوع للجزائر ولا الكتابة بلغتها الدارسية .

كنت اكتب آنذاك عن فيتنام بالفرنسية مما كان يسمح لى بالتغيير عن مزيد من الأفكار وفى « نجمة » كنت اكتب عن الجزائر الوطن ، اما فى « الرجل ذو الصندل المطاطى » فقد استطعت ان اعبر عن عقائد سياسية اكثر تقدمية ، عقائد اومن بها منذ زمن طويل .

وكان موضوع فيتنام هو الذى اعطانى الفرصــــة لتوضـــيح آرائى ومعتقداتى وافكارى السياسية بوضوح اكثر . كانت فعلا بالنسبة لى خطوة الى الإمـــام .

تمكنت فى مسرحيتى عن فيتنام ان اقترب اكثر من الجمهور بفضل تجربتى مع جون مارى سيرو الذى اوضح لى ان المسرح ليس فقط الانبهار والافتتان ، وكانت فعلا اكثر شعبية من كل مسرحياتى السابقة ، فقد كان اسلوب كتابتها مختلفا عن سابقتها وكانت رمزيتها اقل ثقلا على الجمهور .

لقد استطعت من خلالها ان انتقل مباشرة الى المسرح السياسى ولاحظت ان قضايا كثيرة كانت تبدو لى من قبل غير قابلة للحل ، اصبحت اعبر عنها بسهولة اكثر ، لكن التغيير الحقيقى تحقق مع « محمد ، احمل حقيبتك » وسوف يتضح اكثر بعد ذلك من خلال مسرحياتى عن فلسطين والمغرب ...

ما رأيك فى الفكرة القائلة بأن العامية هى لغة الكوميديا والفصحى هى لغة التراجيديا ؟

انها تفرقة خاطئة ولناخذ الشاعر رامبو كمثال ، لقد كتب العديد من الأشعار باللاتينية ولكن هل هى هذه الأشعار التى جعلته مشهورا ؟ لا، كان بامكانه يكتب باللاتينية وهى لغة متينة ولكن اذا كان قد استمر فى الكتابة بها لما عرفه احد .

والآن يطالبنا البعض بالكتابة باللاتينية كرامبو واعنى بذلك العربية الفصحى ، العربية الشكلية المتكلفة الجامدة ، عربية الفقهاء والعلماء . ولكن هناك عربية اخرى وهى العربية الدارجة التى يحتقرها البعض ... وهؤلاء يشبهون فى رايى المومياوات ، انهم لا يبغون ابد التطور ، فى حين ان اللغة تخلقها الشعوب على مدار الأيام وليس العلماء والفقهاء ، ان اللغة دائما تتجدد ، انها الحياة .

هل استعمال العربية الدارجة فى مسرحياتك الاخيرة سبب لك بعض الصعوبات فى الكتابة ؟

هناك دائما صعوبات فى التعبير (التاليف) باية لغة كانت : فالتعبير (التاليف) هو الانتصار على تلك الصعوبة . اما فى مجال المسرح فالتاليف اسهل اذا كان ثمرة عمل جماعى مشترك .

وحتى الآن اجدنى احيانا اؤلف بعض المشاهد بالفرنسية ثم اترجمها بعد ذلك للعربية الدارجة ، ان الفرنسية بمثابة الشكل الخارجى الذى تتخذه الفكرة اما المستمعون فيبقى عربيا وذلك لانى اصنع امام عينى الجمهور الذى اخاطبه . ان العربية الدارجة كالقالب الذى تنصب فيه الأفكار التى تاتينى للوهلة الأولى بالفرنسية .

اذن فالتعبير بالنسبة لى يتخذ اشكالا مختلفة ، سواء بالفرنسية التى اترجمها بعد ذلك مع زملائى الآخرين ، سواء بالعربية الدارجة مع زملائى ويحدث ايضا ان اؤلف وحدى الأغانى مباشرة بالعربية الفصحى .

والآن بعد مرور ست سنوات على بداية التجربة فقد اعتدت الأمر واصبح التاليف بالعربية اكثر سهولة .

لقد وجدت حلا اذن لمشكلة التاليف بالعربية ولكنها ليست الا واحدة من ضمن مشاكل اخرى ، ومازالت مشكلة المسرح فى الجزائر قائمة .

المسرح .. الصرخة

كيف تبرر عـــدم نشر أى مسرحيـــة من مسرحياتك بالعربيـــة الدارجة ؟

ان مسرحنا يطرح قضايا جديدة فى حد ذاتها ولأن الأوضاع تتغير وتتطور فان النصوص التى عرضناها عن الهجرة فى ((محمد ، احمل حقيبتك)) وعن فلسطين فى ((حرب الالفى عام)) تعتبر نصوصا تقريبية . انه المسرح السياسى يتطلب تغييرا مستمرا ، فمازالت تلك القضايا السياسية متاججة وليس بامكاننا معرفة متى وكيف ستنتهى الامور وكلما درسنا الأوضاع كلما تعمقنا فى نظرتنا وتحليلنا لها وبالتالى تتجدد رغبتنا فى تجديد كلمات المسرحية، اما اذا كان النص مكتوبا يصبح التغيير فيه مستحيلا لأن النشر يعطيه شكلا قاطعا ونهائيا . بامكاننا ان نكتب النصوص وننشرها ولكن تنقصنا الوسائل الى جانب ان ذلك يستلزم منى التفرغ الكامل للكتابة فى حين ن العمـــل مع الفرقة يمتص كل وقتى ، فاستمرار الفرقة يتوقف على مدى الاهتمام بهـــا وبالذات اننا نواجه نقصا فى الأدوات والطاقات البشرية فنلجا الى تسجيل اعمالنا لنضمن الانتشار الأسرع والاكبر لاعمالنا المسرحية والغنائية .

بمن تأثرت فى المسرح بخـــلاف سيرو ؟ وهل التقيت ببريخـــت ؟

قليلون الذين تاثرت بهم . اما بالنسبة لبريخت فلا يمكن للمرء ان يعرف مسرحه ولا يتاثر به ولكن فى الواقع لم يكن له تاثير كبير على لانى كنت بالفعل قد اخترت طريقى قبل ان اعرفه فقد كان من البـــديهى ان اعمل بالمسرح الســـياسى ولأن مسرح برخيت آنذاك كان مسرحا سياسا مباشرا فقد ثبت خطاى على الطريق الذى اخترته ، لكن بعض ما عند بريخت يختلف عمـــا لدينا وفى الحقيقة انا آخذ بكل نظرية بريخت واختلف معه فى بعض النقاط .

فى رأيك ما هو دور المسرح السياسى فى الجزائر حاليا ؟

بما اننا نعيش فى مجتمع يحـــاول النهوض بنفسه من جديد فان وسائل الاتصال المتمثل فى وسائل الاعلام ومختلف الفنون تلعب دورا هاما واساسيا فى خلق الوعى لدى الجمهـــور .

ويعتبر المسرح من اقل الوسائل الاعلامية تكلفة ومن هنا تأتى اهمية دوره حاليـا .

ان المسرح الذى نقدمه يفرض تغييرا فى المفـاهيم القديمـة للمسرح لأننا لا نقدم عروضا تقليدية كالفرق الأخرى . مسرحنا بمثابة نقطـة تحـول فى المسرح الجزائرى ، ولعروضنا طابع خاص يتميز بالحـركة والحيـوية والاقتصاد فى الوسائل ، ان ممثلينا على سبيل المثال يؤدون اكثر من دور فى المسرحية معتمدين على ابدال الملابس فوق خشبة المسرح كلمـا تطلب الدور كما اننا نعتمد على القليل جدا من الملابس والاكسسوارات .

هناك فرق جيدة من الشباب تتبع نفس اسلوب عملنا وتلاقى اقبـالا معقولا وتكون تلك الفرق مسرحا خاصا غير منظم ، يسمى خطـا بمسرح الهـواة . ان معظم هؤلاء الشـباب يؤمنون بالثورة ويسعون من خـلال اعمالهم للكشف عن اعداء الثورة ، عن المشـاكل الحقيقية للجزائر ، عن فساد النظـام والظلم الذى يسود المجتمـع ، وكلمة ((هـاو)) لا تحمل فى معناها تلك الظـواهر ، ان كلمـة هاو تذكرك بفرق الهـواة فى اوربا التى تمارس المسرح كهواية لا تختلف كثيرا عن هواية الصيد . اما هنـا فالمسرح صرخة عالية يسعى من خـلاله الشـباب المثقل بالمشاكل لتغيير الأوضاع التى يضيقون بهـا .

ويعتبر المسرح من اقل وسـائل التعبير والاتصال تكلفـة ولا يتطلب كالسينما مصـادر تمويل كبيرة ، فمن الملاحظ ان فرقة مكونة من ثمـان افراد لا تلاقى صعوبة فى اقامة عرض مسرحى بقليـل من النقود او بلا نقود على الاطلاق ، فقليل من الملابس والاكسسوارات يفى بالغرض .

ولقـد اتيحت لنـا الآن امكانيات جديـدة بعد ان تمكن المسرح من الخروج من قوقعته ومحرابه ، اذ انه فى المـاضى كان مقصورا على ثـلاث او اربع مسارح فى الدولة وحيث كنا نجـد دائمـا نفس القلة القليلة من رواد المسرح المتمثلين فى البرجـوازية والبرجـوازية الصغيرة . اما ايام الاحتلال فقد كان المسرح فى غاية التواضع ولا يتعرض للاحداث الجارية ، كان مجرد وسـيلة للهروب من الواقع ، اما الآن فالوضع يختلف ، ومع ذلك فمسرحنا ليس على اكمل وجـه وخاصة ان الدولة لم تحـدد بعـد الخطوط العريضة لسياسة العمل المسرحى .

ان الدور التربوى والتعليمى للمسرح كبير جدا ، لانه قبل كل شىء وسيلة لمناهضة الاستعمار ويرتكز الدور الكفاحى فى طـرح المشـاكل الحقيقيـة للوطن . وبالرغم من مختلف المصاعب والانتقـادات فان فرق الشـباب تزداد كالفطريات .

اما بالنسبة للامكانيات الجديدة فمصدرها بعض الوزارات والجمعيات الأهلية ، بالاضافة للجهود المحلية والفردية .

هل لك علاقات بمسارح العالم الثالث ؟

ليس بالقدر الكافى ، ليست لنـا فى الحقيقة اتصالات مباشرة ومستمرة بمسارح العـالم الثالث وتنحصر كل علاقتنا بهم فى مشاهدة عروض الفرق الزائرة للجزائر العاصمة .

وبالرغم من اننا نجهل الكثير عن الدول المجـاورة لنـا الا اننا نعلم ان هنـاك فى دول اخرى فرق تتبع نفس اسلوبنا وطريقنا فى العالم الثالث التى حصلت على استقلالها مؤخرا وكذلك فى امريكا الجنوبية وفى كل مكان حيث توجد صراعات بين مختلف الطبقات الاجتماعية ، هنـاك اشـكال مسرحية قريبة جـدا من مسرحنا . وليس غريبا ان نلاحظ تقـاربا بين اعمالنا واعمـال بعض العنـاصر الثورية فى فرنسا وفى المـانيا الغربية وهم ايضا يرون انفسهم فى مسرحنا ويرون اوجد تشابه كبيرة بيننا وبينهم . مما يؤكد ان هذا النـوع من المسرح يمثل اتجـاها عاما فى العـالم كله . وبما ان هذا المسرح اصبح اداة كفاح ونضال فى وجه الاستعمار فلقد حـدد لنفسه اشكاله الخاصة التى تتميز بالبساطة وسهولة الانتقال والليونة وقلة التكاليف .

هل فرقتك : « الحـركة الثقـافية للعمال » ، هى فرقة محترفة ؟

اننا نحـارب كلا من الاحتـراف والهواية ، فالاحتـراف يؤدى الى البطالة المقنعة . عشرات من الممثلين فى المسرح القومى الجزائرى لا يفعلون شيئا بالمرة ولا يصعدون على خشـبة المسرح على مدى سنين ويتلقون مع ذلك اجورهم ، لقـد اصبحوا مجـرد موظفين يتلقون كل شهر راتبهـم مما ادى الى ضعف مستوى الأعمـال الفنية . كل هذا يعجل بنهاية الفن .

هل تتلقى فرقتك اعانات مالية ؟ وكيف استطاعت أن تبقى على الساحة ؟

انها فى الواقع مشكلتنا الأولى لاننـا لا نعرف الى متى سنصمد ونبقى على هذا الحال . ان موقفنا حاليـا حرج جـدا وخصوصا ان الاعانة التى كنـا نتلقاها من وزارة العمل ستنقطع ابتداءا من هذا العـام . ان تجاربنا

الماضية اثبتت لنـــا اننا بامكاننا ان نفعل الكثير وقد قررنا على كل الأحوال ان نكمل الطريق وسنستمر فى اعمالنا بكل الطرق المتاحـــة .

هل للموسيقى والغناء والرقص مكانا فى أعمالك المسرحية ؟

تلعب الموسيقى والأغانى دورا كبيرا فى المسرحيات لانها تصل بسهولة للجمهور ولا يجب ابدا ان نفصل الموسيقى والأغانى عن المسرح فهما العناصر المكملة للعمل المسرحى لأن الأغنية عامل مكمل للعامية . من هنا فانى اهتم بادخال الأغانى الشعبية القـــديمة والحديثة فى مسرحياتى ، كما اننا نؤلف بانفسنا بعضا منها ، اما الرقص فلم ادخله بعد فى عروضى .

ما هى نوعية جمهورك ؟

يمثل الجمهور انتصارنا الكبير ولنأخذ كمثال مسالة اللغة الدارجة ، لقد استطعنا من خلال اعمالنا ان نفرض اللغـــة الدارجة ومعظم الفـــرق الآن لا تستخدم فى عروضها الى العربية الدارجة حـــتى المسرح القـــومى الجزائرى مع بعض الصعوبة والرغبة فى العودة لمسرح الصـــفوة ولكنهم مجبرون على اســـتخدام العامية لأنهـــا لغـــــة الحياة اليومية الفنية فى تعبيراتهـــا .

بدأ نشاطنا منذ ست سنوات واستطعنا ان نجتذب اكثر من خمسمائة الف مشاهد ، اى اكثر من المسرح القـــومى الجزائرى منذ نشأته ، ويحدث احيانا ان يجتذب عرض واحد حـــوالى عشرة آلاف متفرج وتمتد اعمالنـــا الى قوى الثورة الزراعية وشباب العمال فى عنابة مثلا .

اننا نخاطب جمع الشـــباب العـــاملين لأن الشباب يمثل الغـــالبية العظمى . لقد استطعنا ان نثبت من خـــلال عروضنا امام الفلاحين والعمال ان قوى الرجعية المتمثلة فى الاخـــوان المسلمين ما هى الا قلة لا شأن لهـــا رغم ادعائها القدرة على الارهاب ، هؤلاء العمالقة (القبضايات) يفقدون هيبتهم فى صالات العرض حيث يطردون فى اغلب الأحيـــان أو يتركون اماكنهم من انفسهم ، اننا نضعهم امام عجزهم ولكنهم يثأرون منا بعد ذلك بشـــكل آخر . تظهر الجـــزائر الحقيقية وسط الجمـــهور ويخيف الوزن الحقيقى للشباب قوى الرجعيـــة .

ان الناس يأتون لمشاهدة العروض المسرحية اذا خاطبناهم باللغـــة التى ينتظرونها ونحن نحـــاول ان نعبر من خلال مسرحيـــاتنا عما يدور فى اذهانهم .

هل تقومون بالدعاية لاعمالكم قبل العرض ؟

يتوقف كل شيء على الامكانيات المحلية ، على المزاج الحسن او السيء للسلطة وعلى الأصدقاء الذين نجدهم أو لا نجدهم . اننا نتبع عادة أسلوب الملصقات وتقوم احيانا الفرقة بعرض ساخر في الشوارع كدعاية للمسرحية ونستطيع اجتذاب كثير من الناس الذين يملون الفراغ الثقافي . وليست هذه هي مشكلتنا الأساسية وانما تنحصر مشكلتنا الأولى في أولئك الذين يرفضون هذا النوع من المسرح ،ويحاولون هدمه بشتى الطرق ، فكم من مرة منعنا من العرض وكم من مرة تعرضنا للمضايقات الخفية حتى نتوقف التمثيل ونتلاشى من على الساحة وبالرغم من ذلك وكما قلت قبلا استطعنا اجتذاب الكثير من المشاهدين اكثر من المسرح القومي الجزائري نفسه ولذا فقد قررنا ان نكمل الطريق ، أن الموقف سيتأزم اذا توقفنا عن العمل ولكن اذا استطاعت قوة ما ان تنهى وجودنا فان هناك فرق أخرى ولن يمكنهم التصدى لكل الفرق الموجودة .

المسرح .. العمل

كيف تعرف علاقتك بالسلطة ؟

ليست السلطة كتلة متجانسة ونحن لنا اصدقاء واعداء في السلطة واذا كنا قد استطعنا ان نبقى الى الآن فذلك لأن اصدقاءنا اكثر من اعدائنا ولا نقلل من ذلك من شأن أعدائنا ونحن ندرك تماما ان لهم اساليبهم الخفية لايذائنا . وتمثل الصعوبات التى تواجهنا كل العقبات التى تعترض طرقنا لأن صياغة هذا المسرح في حد ذاته صعبة ، الى جانب أننا نقدم عروضنا مجانا وفي الأوقات الحرجة نطلب دينارا او دينارين . وبما اننا كنا نتلقى اعانات خارجية فقد تحاشينا الى الآن فرض رسوم دخول .

وبما ان الجزائر قد اختارت طريق الاشتراكية فعليها ان تعطى الثقافة مكانتها وكذلك المسرح كما يجب مبدئيا ان تستمر الدولة في مدنا بالاعانات ولكن ممن وكيف هذا ما لا نعرفه الى الآن .

ما هي في رأيك وظيفة المبدع في بلد يشهد تحولات ثورية ؟

ان دور اى مبدع هو المشاركة في الثورة ورغم انه دور محدد اساسا الا انه ليس سهلا .

فاستيعاب ابسط الأشياء لا يعني انها سلة التنفيذ . انه دور طليعي فالمبدع عليه ان يعبر عن مشاعر الجماهير ، عليه ان يخاطبهم ويوضح لهم الحقائق وانه يسير بهم قدما الى الأمام .

لماذا اتجهت فى مسرحياتك لمعالجة القضايا العامة فى العالم وأهملت قضايا الجزائر الوطنية ؟

ان كل القضايا تتداخل ، لقد بدانا مثلا بقضية الهجرة ولا يمكن ان نتعرض لقضية الهجرة ولا نتكلم بالتالى عن الجزائر والمهاجرين الجزائريين لأن الجزائر تمثل الجذور الحقيقية لتلك القضية واذا تعرضنا للمغرب العربى فلا يمكن أن نغفل الجزائر لانها جزء من المغرب العربى واذا تكلمنا عن تاريخ المغرب وما تمثله الملكية المغربية وكفاح الصحراوى وعبد القادر وعبد الكريم واذا ربطنا كل ذلك بالأحداث الجارية فاننا لا نبعد كثيرا عن الجزائر لأن كل ذلك يتعلق مباشرة بالجزائريين . ونفس الشىء بالنسبة لقضية فلسطين ، يبدو لنا ظاهريا ان القضية لا تمس الجزائر فى شىء ولكن هناك فى الواقع قضايا مشتركة ما بين الشعب الجزائرى والشعب الفلسطينى مثل قضية اللغة والحرية والوطن، ان كفاح أى شعب من اجل التحرر سواء فى فلسطين او فى فيتنام او على بعد عشرين ألف من الكيلومترات تعتبر قضية الشعب الجزائرى أيضا .

كما ان عقد المقارنة يساعدنا فى التوصل لمعرفة اسباب نجاح البعض او فشلهم فى الحصول على الاستقلال . استطيع ان اقول ان القضايا العامة التى اعالجها فى مسرحياتى تخص ايضا بصورة غير مباشرة الجزائر .

وقضايا الجزائر ذاتها ؟

من الطبيعى ان نعالج مباشرة قضايا الجزائر الداخلية لكن ذلك صعب التنفيذ لأن الجزائر كتلة مشاكل . لم تمر لحظة من تاريخ الجزائر دون مشاكل ومن هنا تاتى صعوبة اختيار نقطة البداية . اذا أردنا ان نجمع مشاكل الجزائر فى مسرحية واحدة لاستغرق منا الأمر عشرين عاما لتاليفها . الى جانب اننا يجب ان نتوخى الحرص لأننا سندخل بدون شك فى صراع مع السلطة . لنفترض اننا قدمنا مسرحية عن الطبقة العاملة وظروف حياتها حاليا ، بالتاكيد ان مسرحية كهذه ستعتبر ضربة قاضية لأعداء الثورة ولن يتقبلوها بسهولة بالذات انهم متضايقون منا مسبقا ولا يرغبون حتى فى السماع معنا .

لكي نتطرق لمواضيع شائكة بطريقة مباشرة يجب ان نكون اكثر قوة وان يكون لنا سند وهو ما سوف يتحقق مع الزمن .

هناك فرق تعالج فعلا مواضيع من هذا القبيل كقضية الانحراف او قضية المراة العربية ونحن أيضا بدانا العمل فى مسرحية عن وضع المراة

العربية ، انه عمل شاق اذا وضعنا فى الاعتبـــار صعوبة التاليف والعرض، وخاصة اذا كانت المجموعة ليست على المستوى المطلوب نجد صعوبة فى اخراج المسرحية وفى ان يستجيب الجمهور. وبمجرد انتجهز المسرحيةيتحدد عرضها تباعا لحاجة الجمهور الأولية . بامكاننا ان نكدس المسرحيـــات فى الأدراج او ان نعرضها على بضع مئـــات من المشاهدين ، ولكن ليس هذا هو العمل المطلوب ، يجب ان يكون العمل على مستوى عال من الجـــودة وانا افضل عرض مسرحية واحــــدة يستجيب لهـــــا مئات الملايين من المشاهدين عن تكريس مسرحيات لا تهم الا مئـــات من المفكرين . اننا لا نقدم عروضنا الا اذا دعت الحاجة اليها ، فمسرحنا ليس كالمسارح التقليدية ، انه يتميز بخصائص معينة تبدو واضـــحة من اسم الفرقة : ((حركة الثقافة العمالية)) ، اننا نعتبر المسرح كالعمل ، لا كمهنة ولكن كعمل دائب ومتواصل. اننا لا نمل من عرض مسرحية واحدة طوال ثلاث ســـنوات ، فى حين انالمسرح البرجوازى الذى لا يهمه ان يمس اعمـــاق المشاهدين يعتبر المسرح مغـــامرة يعيشها الممثلون لمدة شهر او اثنين ثم ينتقلون لعمل آخر . اذا اتخذ المسرح شكلا منظما مع كل الامكانيات المتاحة والموعودة سيستطيع ان يجمع ما بين العمل الجـــاد المتواصل وما بين الفرق الجيدة التى بامكانها ان تمس وجدان الجمهور العريض وتثير افكاره .

ما هو الوضع الثقـــافى فى الجزائر بعـــد ستة عشر عاما من الاستقلال ؟

حدث التحول بصعوبة بالغة . لقد انتقلنا من وضـــع غير طبيعى الى وضع آخــر ليس بعد بالطبيعى . هنـــاك ضعف فى المستوى الثقـــافى بل ويتدهور المستوى من يوم لآخر ذلك لأن الثقافة فى الاهمية بعد الســـياسة والاقتصاد ، فى حين ان الثقافة تقترن بالسياسة والاقتصاد . ومن هنا فان قضـــية مكانة الكاتب وفعاليته فى مجتمعه مازالت قائمة وليست هنـــاك دوريات ولا وسائل تعبير كافية لادراك الوضع الحقيقى للكاتب . الى جانب اننا مازلنا نعانى من مساوىء الاحتلال الفرنسى الذى ســـاهم فى تشويه فكر الكثير من كتابنا .

ما هى مشاريعك للمستقبل ؟

اننا نسعى بكل جهودنا لتنظيم انفسنا بشكل جديد ونامل ان نســـتمر فى عملنـــا الذى شرعنا فيه ، وان نصل الى الولايات التى تجهل اعمالنـــا . اننا نتطلع للمستقبل بكل امل . فالجزائر فى اوج شبابها الآن ، تسعى للامام بفضل جهودنا . ومن صفات الشـــباب انه يامل الكثير ويحلم بالكثير والطريق ممتد أمامنا لنحقق احلام الجزائر فى البنـــاء والتقدم .

آثارنا.. بين الترميم والتجميل الاعلامى

د. على نبيل وهبه

لاننا شعب محدود الموارد ونعيش فى مظهر زائف لاقتصاد الاغنياء ... ولاننا تعودنا فى سنوات الانفتاح المبهرة على أسرع الحلول وليس احداها على المدى الطويل ، ولاننا بدأنا نتعلم ان المعونة واليد الممدودة أسرع لعلاج مشكلاتنا من زيادة جهود الانتاج وعدالة توزيع عائد هذا الانتاج والقدرة الدائمة على تنميته من أجل حياة أسعد وحرية أعظم وانسانية بلا وصاية أو تبعية.

لاننا نعيش هذه الحياة أصبح طبيعيا أن نفكر بطريقة مقلوبة نبدأ من النهايات وننتهى بالبدايات ، يعنينا الظاهر قبل الجوهر ويبهرنا الشكل حتى لو هبط المضمون .

فمثلا عندما تسود الفوضى وتهتز المعايير نفكر بسرعة فى تصحيح الشكل بالانضباط .. وبدلا من أن نبدأ الانضباط من الأجهزة صاحبة سلطة التخطيط والتنفيذ ثم المؤسسات الشعبية ثم ينتهى الامر بشكل طبيعى الى الشارع وبسطاء الناس ... يبدأ الانضباط من الشارع مباشرة وتنفذه أجهزة هى أحوج ما تكون فى صميم نظمها الى الانضباط .

وعندما نتدين يكون أول ما نفكر فيه ويدور حوله الجدل والصراع هو الشكل ... شكل اللحية أو الثوب ونتجادل ونقتتل حول هذه الأمور تاركين أعمق قضايا الانسان التى عنيت كل الأديان بعلاجها ... مشكلات العدل والحق والحرية ... ، وعندما نطبق القوانين الرادعة والمعاقبة لا نطبقها على الرؤس الكبيرة التى شرعت هذه القوانين لحماية الضعفاء من سطوتهم ولكننا نبدأ بتطبيقها على الضعفاء وصغار المذنبين .

لذلك لم اعجب عندما رأيت تطبيق قاعدة الفكر المقلوب هذه فى مجال الثقافة والفنون ولكنى فقط أسفت كثيرا لان تطبيق هذا الاسلوب فى مجال الفكر والثقافة عواقبه وخيمة وآثاره الضارة يصعب محوها بسهولة لانها نقش على صفحات النفوس وميراث فكرى تتناوبه الأجيال مغلوطا ومشوها .

وعندما صارت القاهرة قبيحة الوجه تملأ القذارة شوارعها وصنعت بها مياه المجارى ما صنعته مياه البحر بفينيسيا والناس لا تصدق أن هذه عاصمة حضارة السبعة آلاف عام .

فكر المسئولون فى حل بالقاعدة الجديدة للفكر المقلوب وحسب القواعد المعكوسة وبدلا من البدء بحملة قومية كبيرة فى حجم هذه المسئولية الحضارية ... بدلا من ان نبدا بتجميل بيوتنا وحوارينا وشوارعنا ومؤسساتنا العامة ثم تكون اللمسات الاخيرة على مواقع الجذب السياحى كالقلعة والهرم بعد ان نكون قد مهدنا الحياة من حولها فنسعد المواطن فى بيته وحارته وشارعه وعاصمته قبل أن نسعد السائح بالقلعة أو الهرم .

بدانا بالقلعة رغم أن الحوارى على بعد أمتار من حولها تعيش فى مستوى يجعل كل من يراه يشك أن القلعة وألف قلعة مثلها لن تقنع احدا بان هذا شعب يعيش على مستوى العصر أو انه سليل حضارة اللهم الا اذا كانت اهدافنا الانفتاحية لا يعنيها الا تاكيد الصورة السياحية التى تدر دخلا حتى ولو كانت من أهم ملامح هذه الصورة المألوفة قافلة الجمال عند الهرم وخلفها المصرى الحافى القدمين يخوض فى روثها ويده تحك جلده من تحت ثوبه، أو القلعة العظيمة ذات القباب الفضية وهى تغوص فى بحر من العشش المحطمة وأكوام القمامة وأسراب الذباب ... الله أعلم بالنوايا ولكن مما لا شك فيه أن تناول الامور بهذه الصورة الشكلية يؤدى بالضرورة الى الوقوع فى أخطاء فادحة مثل تسليم هذا الاثر النفيس الى مجموعات من غير المتخصصين للقيام بعملية تجميل .. والخلط هنا بين الترميم والتجميل كبير فالتجميل يناسب الاتجاه السائد فى الفكر وهو عملية « المكياج » السطحى الذى يعتمد أساسا على التزييف أما الترميم فبعيد كل البعد عن التزييف فهو تاصيل وتثبيت حقائق ومعطيات ثقافية تاريخية .. ولا يبرر هذا الخلط الخاطىء تلك الشعارات التى طرحت مثل شباب مصر يجمل وجه مصر ... أبدا ... الحرص على تاريخ مصر ... وتراث مصر .. وحقيقة ابداع الانسان المصرى هو المطلوب ... أن يتولى الترميم متخصصون أكفاء على مستوى هذا العمل العلمى الخطير هو حب مصر الحقيقى سواء قام به مصريون أو خواجات أو أى من كان .. انهعمل علمى لا يتصدى له سوى أكفا القادرين عليه ... حقا نتمنى ان يكون القادرين عليه هم أبناء مصر ... ولكن أن يتم هذا العمل الخطير بنفس الأسلوب الذى نجمل به الكبارى وأسوار الحدائق والأرصفة وأن نسمح لكل قادر على حمل سطل الالوان فى يد والفرشاه فى اليد الاخرى أن يتناول وجه مصر «بالتلطيش» فهذه جريمة يؤدى اليها الجهل ولا أستطيع أن أتصور أن ما تم فى القلعة هو عمل علمى لكنه عمل اعلامى ودعائى بحت احذر من تكراره بنفس الأسلوب فى مواقع أخرى ... ان القلعة اليوم بعد هذا التجميل الإعلامى — ولا أقول الترميم — قد بترت أحارفها والسبب بسيط ... ان السادة المجملون يفكرون باسلوب — نقاشى الديكور — فتكون النتيجة اختيار هذا اللون الفضى للقباب وأطراف المآذن وهى الأجزاء العليا فى القلعة والتى تشكل سماء القاهرة الفضية خلفية طبيعية لها فتكون النتيجة الحتمية والتى يحسها أى متذوق ويدركها أى مبتدىء فى الدرسات الفنية .. هى ضياع الشكل فى الأرضية لتماثل اللونين لون السماء ولون القباب ولعل هذا المثال على التعجل والعشوائية التى تتم بها انشطة كثيرة فى مجالات الفكر والفن يدعونا الى أن ننادى بالتفكير باسلوب علمى وأن نطرح مشروعاتنا الجمالية للنقاش الموضوعى بين المتخصصين قبل أن نطبق قواعد الفكر المقلوب هذه على مجالات مجالات الثقافة ... ولعلنا معا نتدارك الاخطاء قبل وقوعها فننقذ ما يمكن انقاذه فى هذه الفوضى الثقافية العامة .

من عروض الموسم الصيفي لمسرح الدولة

ناصر عبد المنعم

في القاهرة : "سكة سفر" في المسرح المصري

نادرا ما يتحقق لعرض مسرحي مصري القدرة على خلق دراما حية مشبعة — بشكل عضوي — برؤى كاتبها واطروحاته المختلفة ، دون المساس ببناء هذه الدراما باتخام أفكار المؤلف بما لا يحتمله الحدث والنسيج الداخلي للعمل .

وقد استطاع الكاتب « محمد الفيل » أن يحقق هذه الامكانية بمقدرة واضحة وبمهارة ملموسة يتجاوز بها مسرحيته السابقة « دقة زار » والتي دفع فيها بأفكاره من طريق شخصية مقحمة « الدكتور المثقف » ليواجه ظاهرة الزار ويحللها تحليلا سيكولوجيا وسوسيولوجيا بطريقة النشرة الخطابية التي لا ترقى لمستوى آخر — درامي — مقابل ، وموجود في النص ، عرض به الطقس موضوع التعامل الدرامي « الزار » . يتجاوز محمد الفيل هذ الى سكة سفر التي تحل فيها الدراما « الفعل » محل التامل والوعظ والكشف وان امتدت بعض هذه الظلال، واهنة ، في شخصية الصحفي والذي يقطع الحدث الدرامي ، ثم يدفعه في اتجاهات آخرى أخرى تعمقه فعلا ، ولكنه (الصحفي) يظل وافدا من من خارج السياق المحكم الذي بدأ به العرض على كل المستويات . والدراما — حين تبنى جيدا — تعلقبدرجة كبيرة بعقل المتفرج وتجد مكانها في وجدانه بشكل يصبح معه اقتراب الكاتب من الصياغة الدرامية الراقية جزءا هاما من تحقيق رسالته الانسانية والفنية معا .. واذا كان هذا التجاوز شيئا يحسب للمؤلف ، فان (تيمة) عرضة تزيد هذا التجاوز عمقا ، ذلك انها تيمة قديمة قدم الانسانية ومستمرة باستمرارها ، هي الحياة — الميلاد — والموت . وللوهلة الأولى تبدو لنا هذه التيمة مكرورة ومملة ، ولكن المؤلف نجح في صياغتها على نحو شائق وممتع بتعميق العلاقة بين رمزين — واضحين في دلالتهما — هما « الداية » و « الندابة » اللتين تجمعهما ارضية مشتركة وتشكل بهما صراعا جدليا .. الفكرة ونقيضها — الغير منفصل عنها — وانما النابت من احشائها حاملا عوامل فنائها، انها « الداية » التي تولد « لندابة » وترفض أن تكون استمرار لترديدة الموت كما تصر امها فهي مكتفية بنفسها وانما طامحة لامتلاك ابنتها —

المستقبل ـ ولكن المستقبل يلوح للابنة « الداية » كل لحظة ، ويتجلى واضحا فى فى « زين » الفلاح الذىيرفض ظلم باشوات الاقطاع، وينضم للثورة عليهم ، فيرتد قتيلا بايدى الهجانة ، وتجده أيضا فى « محمد العايق العربى » ابن البلد « الجدع » الذى يكسب قوته من عرق جبينه ، ويرفض الدخول فى السائد المنحط حيث قوانين السوق والبيع والشراء ، ويجد مكانه هناك على خط القناة مدافعا عن الوطن فيسقط شهيدا بعد ان يسلب كل مقومات الدفاع عن نفسه وعن أرضه .. ويترك حبيبته نهبا للنموذج الطالع من ركام الانحطاط « زبلة » المكتنز بالمال .. العاجز عن تحقيق حلمها فى الاخصاب .. فى الحياة ، وتبقى الداية والحبيبة فى انتظار الحلم الخصب بديلا للعقم ، والحياة فى مواجهة الموت .

هذه الصياغة المتميزةللكاتب تجانست معها حساسيةالمخرج « ناجى كامل » فى خلق عرض متآلف فى عناصره ، متناغمفى ايقاعه وسط تقابل محكم بين عنصرى الصراع الاساسيين « الموت والحياة » علىمستوى المكان واللون والتشكيل والنغم الموسيقى وبفهم واع لجدلية هذا التقابل ، واجادة فى توظيف العناصر الشعبية والتى تبدت فىالديكور الذى صممه « مصطفى الشرقاوى » ، وفى الجوق الشعبى والترانيم الموسيقية المرتبطة بالوجدان المصرى،وفى التشكيلات الحركية و (المود) العام المثقل بمرارة الصراع ، وحلاوة القانون الذى يحكمه والحامل لتباشير الحلم ـ الحياة ـ حيث الخصب والاخضرار .

اداء متميز وبسيط « لأحلام الجريتلى » « الندابة » ، وقدرة واضحة « لفتحية طنطاوى » فى تجسيد دور « الداية » بعمق وقوة ـ بالفت فيها أحيانا ـ ، واضافة حقيقية « لسامى مغاورى »فى أدوار « الصحفى » و «زين» و « محمد العايق »تؤكده كممثل واعد ومتنوع . اما « يوسف رجائى » « زبلة » فكان كثير الخروج عن النص بشكل أثر على متابعتنا للعمل وجعله ـ كممثل ـ منفصلا عن الصياغة الكلية للعرض .. و « سوزان حامد » «الفتاة» ممثلة محدودة الامكانيات يعوزها المزيد من التمرس والتدريب على الاداء التمثيلى والحركة على خشبة المسرح والاحساس بالايقاع .

ان مسرحية « سكة سفر » جاءت لتسد فراغا كبيرا فى الموسم الصيفى الضعيف لمسرح الدولة،ولتثبت أن الدراما القوية والراقية قادرة على أن تمس وجداننا، وتدفع عقولنا الى صفوف المدافعين عن الحياة ، على نحو ما كشف عنها « محمد الفيل » حجبها الكثيفة ومنحها مدلولاتها فى الخصب والعطاء الصادق والاستمرار . انها ـ بحق ـ سكة سفر للمسرح المصرى ، ربما تكون هى سكة السلامة .

فى الإسكندرية: "ولاد الإيه".. و"جواب

فى الموسم الصيفى انتقلت معظم فرق المسرح التجارى ـ كالعادة ـ بعروضها الى الاسكندرية ، حيث تزدحم المدينة عن آخرها بالمصطافين ويبلغ الموسم الصيفى ـشديد الغلاء ـ ذروته .. ووسط هذا الهجوم التجارى انتقل المسرح المتجول بعروضه الى مسرح « سيد درويش » ممثلا لقطاع المسرح ، مثلما كانفى القاهرة خلال الفترة الماضية التى غابت فيها فرق الدولة.

قدم المسرح عرضين منوع الكوميديا الاجتماعية الراقية التى تقابل كوميديا الهزل والاسفاف ، وهما « ولاد الايه» تاليف «محمد الباجس» و « جواب » تاليف « ناجى جورج » والعرضان مناخراج « عبد الغفار عودة » .

فى مسرحية « ولاد الإيه » يلتقط المؤلف فكرة ذكيةولامعة ويصيغها فى قالب خيالى ،فى زمن تضيق فيه الحدود بين واقعنا المعاش وبين الفانتازيا وتصبح فيه التحولات التى

تصيب المجتمع اقرب الى افتقاد المعقولية .. فالمسرحية تدور فى نادى اقام اعضاؤه — ولاد الايه — مقابر فخمه لكلابهم، وهم يتحسبون من خطر يتهددهم ويتمثل فى أن الاحياء ساكنى مقابر (البشر) قد ضاقت بهم المقابر ، وقرروا الزحف الى مقابر كلاب أولاد الذوات.. الذين أصبح عليهم التضامن لمواجهة هذا الخطر الغوغائى مع ملاحظة أن كلبة ابنة السفير الامريكى مدفونة فى مقبرة ناديهم .. وتمضى المسرحية وسط الديكور التجريدى للمقبرة الفاخرة لتكشف علاقات مختلفة ومتعددة ، تلمح وتصرح .. تنكت وتبكت ، يتخللها صوت « عدلى فخرى » واداؤه الواعى لاغانى كتبها الشاعر المتميز « حمدى عيد » ، اغانى مليئة بالسخرية والضحك المرور .

واذا كان المؤلف قد أجاد اختيار موضوعه الا أن معالجته لم ترق الى مستوى هذا الاختيار ، وقد اكد هذه المفارقة اداء الممثلين الضعيف والمفتقد الى الحماس والوعى فجاء اداؤهم باهتا أشبه بموظف يؤدى عمله بتثاقل وملل شديدين ، ومن تحمس منهم وقع اما فى المبالغة « جمال الشيخ » فى دور «حفار» القبور أو فى الابتذال « محمد أبو العينين » المسئول » . وهذه أمور يتوقف عليها نجاح اى عرض مسرحى . وقد نجح المخرج فى اشراكنا فى هذه المأساة الهزلية المشهد الاخير بوضع منصة المسئول فى منتصف المسرح مع اضاءة صالة المتفرجين ، ولكن ضاعت المجهودات مع الممثلين غير المتحمسين ومن هنا جاءت « ولاد الايه» مشروع لم تكتمل له مقومات النجاح فلم تتضافر عناصر العرض الاساسية لتخلق عرضا قويا ، وجاء « عدلى فخرى » صوتا صادقا واعيا منفردا .

والغريب أن هذه الظاهرة نفسها تتأكد بصورة أوضح فى المسرحية الثانية « جواب» فنحن أمام نص مسرحى قوى فكرة وبناءا ، يتعرض بسلاسة وعمق لقضية مصر الأساسية «الأمية» من خلال فلاح أمى « سويلم » يصله « جواب » هام ويتضح أن كل من حوله أميين ، وأن تلامذة المدارس الابتدائية لا يعرفون الف باء ، ويوم وصول الجواب هو يوم عطلة رسمية يقضيها « الأفنديات» المتعلمين فى اسيوط .. وتمضى المسرحية بحس كوميدى مرتفع وراق لتعرض محاولات الفلاحين تفسير الجواب ، رغم جهلهم ، الى أن يحضر طبيب القرية المحبط ، ويقرأه ليكتشف الجميع ان «سويلم» مهدد بالفصل من عمله اذا لم يحضر فى موعد محدد ، انقضى وفات ! .

المسرحية صاغها الكاتب « ناجى جورج » بمهارة شديدة وقدرة على معالجة قضية مصرية وحيوية فى مصر باسلوب رفيع بعيد عن المباشرة والافتعال ، وللاسف تولى الممثل « محمد أبو العينين » بنزوعه نحو التهريج حينا ، وبخطابيته المصطنعة حينا آخر ، تولى اضعاف الحساسية التى تميز النص المسرحى . وهذا لا ينفى أن هناك من الممثلين من اجاد وهم« جلال عيسى » «سويلم» و « زينب انور » « شفيقه» رغم صعوبة تقبل كونها ابنة « جلال عيسى » لتقارب السن بينهما ! وكذلك مخلص البحيرى « عزيز » كما كان صوت « عدلى فخرى » يردنا بين الحين والاخر الى المشكلة المؤلمة :

واحه .. ياواحه

يا مغمضه عينكى

أنت اللى خانقه القمر

ياواحه بايديكى

ولا القمر ممنوع يهر عليكى

آه ياوحه آه

آه يامصر آه

وتبقى مسرحية « جواب» ايضا مشروع لم يكتمل حتى يتم عرضها فى قرى ونجوع مصر وسط اصحاب المشكلة أنفسهم ، لتحقق أثرها النبيل الذى نرجوه ، والذى يليق بمسرح نشيط على وشك أن يخطو خطوات ملموسة نحو ما نتمناه لمسرحنا المصرى .

٣ مخرجون جدد .. من المعطف القديم

محمد الشربينى

لا شك ان نجاة السينما المصرية من سقوطها ، لن يأتى الا على أيدى السينمائيين الجدد ، لان مجرد ظهور مخرج جديد فى الساحة السينمائية يعطينا الامل الكبير فى عطاء غير محدود لدفع مسيرة سينمانا الى الامام ، ومنذ فترة قصيرة بدأت عروض ثلاثة من المخرجين الجدد ، وفى الطريق الكثير منهم ، فهل يا ترى تنبىء أفلامهم بجديتهم فى التعبير عن الواقع ، أو تميزهم عن غيرهم ممن سبقوهم ؟ وهل هم قوة جديدة تقف فى وجه المخرجين التجار الذين لا يعدمون وسيلة من أجل المكسب وملء الجيوب ؟ واسئلة أخرى كثيرة لا تتضح اجاباتها الا بعد مشاهدة الافلام .

يقدم شريف يحيى فيلمه « أسوار المدابغ » عن قصة لاسماعيل ولى الدين وسيناريو وحوار عصام الجمبلاطى ، ويقدم وصفى درويش فيلمه « الخونة » عن سيناريو له ، وتقدم نادية حمزة فيلمها « بحر الاوهام » الذى أنتجته وكتبت له السناريو .

أسوار المدابغ

يعتمد مخرج هذا الفيلم على اسم تجارى مضمون فى المواضيع التى يختارها لقصصه والتى تدور غالبا حول المعلمين والبلطجية وتجار المخدرات ، ويضع كل ذلك تحت لافتات زائفة باسم الشعبية ، فتكون أسماء اعماله هى نفسها اسماء لاحياء شعبية ، تصبح دائما خلفية ديكورية فقط مثل « الباطنية » و « السلخانة » ... الخ ، وتحتوى فى طياتها على كل ما اصطلح على تسميته بالتوابل السينمائية ، فيضمن المخرج بذلك مع عدد من النجوم الذين يوكل اليهم الادوار شباك التذاكر ، وهذا الفيلم يدخل تحت قائمة طويلة تسمى بافلام الانفتاح ، حيث تدور حوادثه بعد تغيرات البنية الاجتماعية والتى نشأت عن التوجه الاقتصادى الذى تبنته الدولة ، والفيلم يناقش فكرة سيطرة واحتكار كبار التجار على سوق الاحذية والجلود ، ولا يبحث فى سبل قهرهم وايقاف استفحالهم الشيطانى أو هزيمتهم ، بل تضيع الفكرة الجيدة بين أرجل الاعتماد على قوى سلبية خائفة ومرتعدة لا تعرف ماذا تريد ، ولهذا فان الفيلم يتحول الى ميلودراما غير مقنعة ، حيث الصراع غير واضح المعالم ، من مع من ، ومن ضد من ؟ ، صراع لا تدرى اى طرف يقف صناع الفيلم ، وهو يبدأ متمهلا بطيئا لنعرف قرب منتصفه ان هناك استغلالي يظهر بصورة طيبة

(فريد شوقى) يتلاعب فى أسعار الجلود ومن خلال اقراض اصحاب المدابغ الصغيرة ، يضطرون الى اشهار افلاسهم وهكذا يسيطر هو على السوق عن طريق حصارهم بواسطة اعوانه ، ولهذا المحتكر ولدان ، احدهما شرير (حسين فهمى) والآخر سلبى (ابراهيم الشرقاوى) وان هناك ابن احد المفلسين (محمود ياسين) الذى يدير مدبغة والده فلا يستطيع مقاومة ذلك المستغل، وهو يحب ابنه حد المعلمين (صلاح نظمى) ولكن الابن الشرير للمستغل يخطبها ، فيتعاطى المفلس المخدرات ويذهب لقتل مستغله عند زوجته الراقصة ، فيفاجا به ميتا بالسكتة القلبية (!!) حين وصوله ، فيتحول الى ابن المستغل الشرير فيقتلا بعضهما فى النهاية (!) ووسط كل هذا نجد تاجرة مخدرات تساعد المفلس على تعاطى المخدرات بدعوى الحب طوال الفيلم فلا تفهم لذلك معنى ، وهناك زوجة للابن الطيب تعين زوجها على الرضوخ والاستكانة لابيه ، فلا تعرف لوجودها او لوجود زوجها فى الفيلم معنى ، وهناك خطيبه الابن الشرير تبتعد عن حبيبها الاول المفلس بدعوى الحب واثبات الذات ، لتنتهى كل هذه الحواديت بالصراخ والدم والموت ، وبعد اطلاق كم من الشعارات الجوفاء والمباشرة حولمسئولية الدولة والاسعار والناس الغلابة ... الخ ، فتحدث كل هذه التشعبات خللا فى فهم طبيعة الشخصيات، فلا نفهم لاى سبب تصبح الشخصية شريرة او خيرة او مستكينةاو حائرة او انهزامية.. هكذا هىتنشا من فراغ العقول، ويعتمد السيناريو هنا على الحوار والثرثرة والمشاهد الطويلة المملة فيهبط بايقاع الفيلم نحو البطء القاتل ويركز مخرجه على جلسات الحشيش والرقص الغربى ويساعد ممثليه على الصراخ حيث يمتلىء الفيلم بكم كبير من الممثلات الرديئات ويبرز من الممثلين فريد شوقى ومحمود ياسين وابراهيم الشرقاوى ولا يفلح حسين فهمى من التخلص من لوازمه التمثيلية المتكررة ، ولم لا اذا كان الفيلم نفسه لا يعطى امكانية لفهم او استيعاب وسط التخبط الميلودرامى .

الخونة

هذا فيلم يختلف عن سابقه ، وان كنا لا نستطيع الجزم باننا لم نشاهد شبيها له من قبل ، فسائق التاكسى الامين الذى تقع عليه ثروة منالسماء بعد أن نساها احد اللصوص فيصبح بعدها غير امين أو شريف فيبدد بعضها ، وهىنفس حكايات على الكسار وشرفنطح أو اسماعيل يس ، ولكن اللص الذى نسى الثروة هنا كان — من باب التجديد — لصا بالصدفة ، فهو قد قتل مجبرا قتل زوجه قتلت زوجها (!!) والذى هو فى النهاية — المقتول — والد صديقه الذى كان يزوره للاطمئنان عليه ، ويعود لص الصدفة ليحتال على ابنة السائق الشريف الذى لم يصبح شريفا فيحبها — هكذا — لكى يطلب يدها من أبيها مهددا اياه بفضح حقيقته اذا رفض طلبه ، وهنا يتدخل القتيل الذى لم يكن قد قتل (!!) يبتز السائق، والذى يتضح انه — القتيل — وراء عصابة دفعت لص الصدفة ليفعل ما يفعل ، وفى النهاية يسلم السائق المال للشرطة بعد أن ضرب اهل الحارة القتيل الذى لم يقتل (!) ويتضح من كل هذه التلفيقات انها نتاج طبيعى لتعاطى أفلام الجرائم ، ولكن الفبركة الركيكة تحيل التوتر المقصود والتشويق المطلوب الى مسخ هيتشكوكى ابله ويركز هنا مخرج الفيلم على الترفيهات النمطية والراقصة الاجنبية الموجودة دون ضرورة هى وزوجها ، وان كان افضل من سابقه فى تحكمه فى ادارة ممثليه والقدرة على خلق الجو النفسى للاحداث ويبرز من ممثليه فاروق الفيشاوى وسمير وحيد ونادية عزت وفريد شوقى الكثير الانتشار هذه الايام ؟

بحر الأوهام

يطمح هذا الفيلم الى تعرية الواقع الاجتماعى الذى افرز ساقطتين ، واحدة بدون سبب سوى استهتارها وتهورها ، والثانية احدى الصحفيات الناشئات بسبب طموحها غير

الشريف فى سبيل كتابة اسمها بالبنط العريض ، أو بمعنى آخر يريد الفيلم أن يقول ان كلا الساقطتين عملة ذات وجهين ، وانه لا فرق بين الدعارة بمدلولها الاجتماعى والاقتصادى ، والدعارة الصحفية بما لها من دلالات كثيرة ، وهى فكرة لا شك جيدة ولكن السيناريو الذى كتبته المخرجة عن قصة (اقبال بركة) اضاع هذا الجوهر واخل بالسياق الفيلمى تماما ، فنحن أمام حكايتين لفتاتين لا يربط بينهما اى رابط اجتماعى أو اقتصادى ، بل هو رابط هش ، فى محاولة احداهن ان تعرف حياة الاخرى من اجل مجد شخصى وبنط عريض !! ، فهى — الصحفية — تذهب لقسم الشرطة بجهاز تسجيل لتجرى مقابلة صحفية مع البائسات ، فتحكى البائسة قصة حياتها والتى لا تخرج عن كونها تلك الحكاية القديمة المستهلكة ، عن الشاب الذى غرر بها وتركها لانظالها ، فتهرب هى من بلدتها الى العصابة التقليدية فى معظم أفلامنا والتى تتزعمها هنا سيدة تدير كباريه ، ولان الطريق الشريف الوحيد هنا هو الرقص فانها تعمل فى الكباريه ، وتحب القواد الذى اكتشفها ، وتهرب معه فى النهاية بعد سرقة خزينة المعلمة ، فيعيشا معا ، هو يشغل الساقطات وهى تربى المولود الجديد — رمز الامل (!!) — وفجاة يعود الفيلم الى الواقع ليجسد لنا ماساة الصحفية المبتدئة الساعية — من أجل اى بنط عريض — لارضاء رؤسائها بشتى الوسائل الحقيرة ، حتى توقع براسمالى كبير فى حبائلها الانثوية ، فتجعله يتدخل لدى رئيسى تحريرها لكى يوافق على نشر موضوع لها بالبنط العريض ، وحين تقابله يطردها — الرئيس — بعد خطبة عصماء عن الشرف والكرامة وبعد أن حول مدير التحرير المتواطىء معها فى الموبقات الى المجلس الاعلى للصحافة (!!) ثم يعود بنا الفيلم الى البائسة الاولى لينتهى الفيلم والقواد وزوجته الساقطة يحظون بالامن والرعاية بعد تطبيع العلاقات مع البوليس (!) بعد أن اوقعا بالمعلمة فى كمين ، ويتضح ان هذا التفكك فى الحكايتين أخل بالتسلسل الطبيعى والمنطقى حيث لا رابط قوى بين أزمة الصحفية والساقطة اللهم سوى الازمة العامة التى تشترك فى معطياتها الكثيرات ، وهى حكايات من أفلام الثلاثينات والاربعينات لا تعدو سوى تكرار لتوليفات وأفلام حسن الامام التى لا تخرج عن هذه المواضيع،فاين وجهة نظر المراة الكاتبة هنا ، وما هو الجديد الذى يقدمه هذا الفيلم، الذى تركز مخرجته — أيضا — على الراقصات والارداف والغناء المبتذل ، وتصنع معارك بين الرجال اشبه بلعب الاولاد فى الحارات وان كان الفيلم لا يخلو من بعض المشاهد القوية مثل مشاهد تعاطى المخدرات ، ومشاهد البحر ، وتستعين المخرجة هنا بكاتب حوار متمرس فى كتابة الجمل الحوارية المنتقاة وصاحب الباع الطويل فى أفلام نادية الجندى الاشهر ، الا انه هنا يزيد من التلميحات الجنسية ... الخ . من بذاءات وادى الممثلون أدوارهم فى تكرار ممل لادوار متشابهة سابقة بوسى وحسين فهمى وجميل راتب وشويكار وسوسن بدر .

وبعد ..

أفلام جديدة ومخرجون جدد لم يثبتوا أنهم طوق النجاه لانتشال السينما المصرية من الغرق فى خضم التفاهات والسطحية والابتذال التى يصر على بثها عواجيز السينما، وعلى كل حال فان الافلام الاولى دائما لا تكون معيارا على معدن المخرج ، وفى هذه الافلام الثلاثة نيات حسنة ولكنها لا تستطيع الخروج من المعطف القديم الذى يكبلها، واذا كانت الاعمال بالنيات فان الافلام ليست كذلك .

أدب الغد تناقش عزلة المثقفين

« وكلمات » من البحرين

يوسف أبو ريه

* صدر العدد الثانى من « ادب الغد » وهى واحدة من ابرز الكتب الادبية غير الدورية التى انتشرت فى الفترة الاخيرة والتى فرض وجودها الحى والنابض هذا الحصار المضروب على الثقافة المصرية الحقيقيةعلى مدى حقبة السبعينيات جاء صدور « ادب الغد » تتويجا لجهود سابقة ، مع « خطوة » و « مصرية » و « الثقافة الوطنية » و « موقف » وغيرها من الكراسات التى ازدهرت فغطت ارض الوادى من اقصى جنوبه الى اقصى شماليه تحتضن الادب الجديد والرؤى الجديدة فلا تفقد الخطو ولا تسقط فى شباك التضليل .

بدأ صدور « ادب الغد » فى أبريل ٨٣ واحتوى العدد الاول العديد من الاعمال الادبية فى القصة القصيرة وفى القصيدة (فصحى وعامية) وأعادت فتح النقاش حول مفهوم الواقعية الاشتراكية وكيف تم تمثله فى أدب الستينيات كما فتحت النقاش مع التيارات الادبية الاخرى ، فتحدثت عن تناقضات المفاهيم الجمالية عند جماعة اضاءة ٧٧

وها هى فى العدد الثانى تثير النقاش حول موضوع هام وحيوى وهو « عزلة المثقفين الوطنيين فى السبعينيات » فيتحدث ابراهيم فتحى عن هذا الموضوع بدءا من التعريف بمفهوم العزلة مرورا بالعوائق الموضوعية التى تؤثر فى عزلة المثقفين والتاثيرات المختلفة التى تفرضها فاعلية الحركة الوطنية (سواء بالمد أو بالجزر) على عزلة المثقف حتى ينتهى الى موضوع عزلة المثقفين الوطنيين فى السبعينيات بشكل خاص فيقول : وبالرغم مما حدث — فى هذه الفترة — كانت العناصر الوطنية والديمقراطية تحاول تعريف الجمهور بانتاج فنى وفلسفى وفكرى عميق جدا ومتقدم جدا وعرفت فى مصر نماذج كثيرة من المسرح المتقدم والروايات أيضا وتم طبع دواوين وكتب متقدمة فنيا .

و « ادب الغد » فى العدد الثانى أعادت تقديم ملفات عن كتاب جدد مما يذكرنا بتجربة « جاليرى ٦٨ » التى ساهمت فى التعريف بجيل من الكتاب فتقدم « ادب الغد » الكاتب أحمد النشار من خلال ست قصص قصيرة ودراستين نقديتين لخالد الجويلى ومحمود عبد الوهاب ويحاول الناقدان الاقتراب من عالم النشار وتلمس وهج تجربته الفنية فيقول محمود عبد الوهاب : ان الكاتب يتوارى عن قصصه فلا تلمح فكرا أو عاطفة أو انفعالا وكان ما يطمح اليه هو أن ترى العالم كما هو فى موضوعيته وحركته المحكومة بقوانينه الخاصة وكانه ضاق بكل ادران الابتزال التى تطرحها على العالم اوهامنا واهواؤنا وانماطنا الفكرية المتحجرة وتاق الى أن يعيد للعالم نشاطته وعريه النقى وحضوره الحقيقى بخشونته وصلابته وامتلائه الهاذىء الصموت .

وكما اهتم العدد بتعريفنا بكاتب مصرى جديد فقد عنى ايضا بتقديم كاتب من امريكا اللاتينية هو اوجستو رواباسطوس فيترجم له أحمد حسان حديثا صحفيا نقلا عن عن صحيفة الباس الاسبانية يحدد فيه الكاتب مفاهيمه الجمالية ويتحدث عن تجربته الهادرة بنار ابداع جديد يقود العالم الى مناطق سحرية لم يتعرف عليها من قبل . كما ترجم له قصتين قصيرتين هما « جسد مسجى » و « حكى حكاية » .

وفى العدد قصص لعزت عامر وجابر النبى الحلو ويوسف أبو رية وقصائد شعرية لمحمد صالح ومحمد خلاف ودراسة لمحمد فرج حول رواية « اللجنة » لصنع الله ابراهيم

ودراسة لبوريس سوشكوف عن تاريخ الواقعية ترجمها سعد الفيشاوى .

اذن فقد تعددت الكراسات غير الدورية مما يجعلنا نطرح السؤال الملح هل — بالفعل — حققت دورا متمايزا عن الثقافة الرسمية المطروحة ؟ وهل استطاعت كل كراسة أن تشكل لنفسها ملامح متميزة ؟ ثم اخيرا هل نجحت فى خلق تيار مغاير يجمع حوله كل الكتاب الوطنيين وهل نجحت فى أن تصبح منبرهم الراسخ ؟

أسئلة كثيرة لابد من اثارتها فى كل حين لتصلب هذه الكراسات عودها ولتستمر فى تادية دورها الخلاق فى تقديم مبدعين جدد تستوعبهم رؤى نقدية جديدة .

كلمات

* تعودنا أن نلتقى بمجلات العالم العربى فنشتم منها رائحة النفط فالطباعة فخيمة والكتابات فى معظمها هزيلة تسد فراغات الصفحات البيضاء كما تعودنا أن تقوم هذه المجلات — فى الغالب — على كتاب مصريين .

ولكن هذه المرة نلتقى بمجلة متواضعة الامكانيات تطالب بعون المهتمين بشئون الادب والفن الجادين وتقوم صفحاتها على كتابات ابناء بلدها وانكانت تمديدها للكتاب العرب فى كل مكان لا لانها تدفع اكثر وانما تدعيما لهذا النبت الذى يريد أن ينمو ويخضر باتجاه النور .

فمن البحرين تاتينا المجلة الفصلية ((كلمات)) على راس المشرفين عليها الشاعر قاسم حداد . يصدر العدد الاول فيحدد المهام بافتتاحية هى دعوة للانفتاح الادبى والفكرى على مختلف التيارات والمذاهب الادبية المتوازية مع الاحساس الابداعى الاصيل وهى خروج على اشكال الوصاية وتعزيز للاتجاه الجماعى المتالف بارنا من عناصر الحيرة والنكوص والاحباط وهى أيضا دعوة للمشاركين فى بناء ثقافة جديدة لكل الماخوذين بهاجس الكتابة وارق المستقبل والحلم .

و ((كلمات)) اخيرا ميدان لاختبار الافكار والاساليب وفسحة لتشغيل الخبرة فى مجال الادب والفن .

اذن فان الواقع البحرينى كما فى كل الاقطار العربية اختلطت عليه قيم النقد الادبى والعناصر الحضارية بقيم الاستهلاك وعناصر الانحطاط وأصبح الكلام فى الثقافة والادب ترفا لا يدخل فى برامج التنمية ومن هنا لابد أن توجد ((كلمات)) كما وجدت غيرها من المجلات الادبية والفنية التى تجمل الحلم والامل والامكانية فاين ((كلمات)) من هذا ؟ عدد واحد لا يكفى للحكم لكن الموضوعات المنشورة مؤشرات دالة هناك الدراسات الادبية — ((حدود الجاذبية المضطربة)) لابراهيم عبد الله غلوم و ((مستويات الرمز وفاعليته)) لعلوى الهاشمى و ((عن تقاطع الازمنة)) لمحمد بنيس ((والشعر والتنظير للشعر)) لعز الدين المناصرة .

وهناك قصائد شعرية لقاسم حداد وزاهر القاصرى وحمدة خميس . وقصص للاجيال الادبية المتعاقبة ((أحمد سلمان كمال — أمين صالح — خلف أحمد خلف — منيرة الفاضل — عبد القادر عقيل)) . والترجمات ((ماجريت .. المسودة الى الجوهر الغامض للاشياء)) . عن أ.م هاماشر .

وشهادات ادبية لقصاصين وشعراء عن تجربة الكتابة عندهم — كيف بدأوا وكيف عانوا فعل الابداع ؟ وما النتائج التى توصلوا اليها فى نهاية التجربة ؟ فيتحدث محمد عبد الملك — قاسم حداد — عبد القادر عقيل — على الشرقاوى — امين صالح. فماذا يقولون ؟

الشاعر قاسم حداد يقول عن الشعر : هو هواء الزمان هو بوصلة الوقت وكل شعر لا يصوغ وقته ولا يبتكر مناخه يتخلف عن حركة التاريخ والشعر لا يهتم كثيرا من الذين يرغبون فى الاسترخاء الذى يسترخى سيتركه الزمن ومن يرغب فى الاسترخاء عن الشعر فالشعر ضد الاسترخاء بشتى أشكاله .

والقاص عبد القادر عقيل عن القصة القصيرة يقول : هى فن اللحظة الومضة التى تسطع فجاة فى قلب الظلام فتتبدى للعين الكثير من الاشياء التى كانت متوارية القصة القصيرة هى محاولة للكشف عن الاعماق البشرية للولوج الى الداخل والوصول الى القاع .

هذه بعض وجهات النظر وهذه ((كلمات)) تمديدها .. فليكن حوارا مخلصا بين كل المبدعين العرب ولنستمع الى كلمات الحقيقة والوضوح لتطوير أدوات التعبير وصقل أساليب الكتابة الفنية .

« الفجــــر الأدبي » في الأرض المحتــلة

في سبيل حركة أدبيــة فلسطينية تقدمية تتجاوز ظروف المرحلة ، وتحقق الانتشــار الواسع لادب الارض المحتلة في كل مكان والتواصــل مــع الحركة الأدبية والعالمية تصدر مجلة « الفجر الأدبي » التي يراس تحريرها الشاعر « على الخليلي » .. وقــد وصلنا مؤخرا العدد (٤٦) ، يوليــه ١٩٨٤ يميزه الجهد البارز في اعداده حيث ضم دراســات ومواقف ، قصــص وحكايات وشعر ، حوارات ، تراث ، مع الكتب ، مدارات بالاضافة الى أخبار أدبية عديدة .

* دراسات

من الدراسات ضم العــدد دراسة « على هامش الرواية الفلسطينية » الفصل الثاني ، وفيها يستكمل الباحث عزت الغزاوي ما عرضه في الفصل الأول من تتبع بداية ظهــور المطابع بمختلف انحاء فلسطين في بداية القــرن العشرين ، والنتيجة الحتميــة لذلك وهي تعــدد المجلات والجرائد .. ثم كيف بدأ الشباب الفلسطيني في ترجمة الروايات العالمية التي تتناول مشاكل اجتماعية قريبة مــن تــلك التي يواجههــا الانســان الفلسطيني كمشكلة الفقر والتمايز الطبقي البغيض واستبداد الحاكم وبطشه ومن أمثلتها ترجمة « روحي الخالد » لاعمــال فيكتور هوجــو .. وترجمة خليل بيدس لروايتي « ابنة القبطان » و « القوقازي الولهان » عن الروسية . وقد كانت هــذه الترجمــات عن الثقافات الاخرى بداية الطريق نحو الابداع والانتاج المستقل .. وقد ماثلت فلسطين في هــذا سائر الاقطار العربيــة . ثم تمضي الدراسة في رصد المراحل التالية للترجمــة من تقليــد ومحاكاة للرواية الأوربية الى مرحلة الابداع المســتقل ، وتتناول نمــاذج من الروايــة الفلسطينية بدءا من أول عمل روائي جدي (بمفهومنا الحالي عن الرواية) في تاريخ الرواية الفلسطينية ، وهو « مذكرات دجاجة » للكاتب الكبير « اسحق موسى الحسيني » ١٩٤٣ والتي قدم لها د. طه حسين . وهي محاولة فكرية لايجاد عالم افضل كما تناولت روايات لجمــال الحسيني اتخذت طابع الثورة على المحتــل ، وميزتها روح رومانسية حانيــة تغلغلت في اعماقها ، وتلك سمة طبعت الكثير من روايــات تــلك المرحلة .

كما ضم العدد دراسة عن « الأبجدية الصوتية » للدكتور قسطندي شوملي وهي محاولة لاقتراح نظام عربي يضع رموز للأصوات العربية تهدف الى بيان الملامح الاضافية للصوت والتي لا يمكن ان تظهــر في الحرف الواحد .

« محاولة في فهم الايقاع » مقال لأحمد عبد المعطى حجازي يطرح فيه بعض المفاهيم الهامة في اجابة على اسـئلة هامة مثل : ما هو الايقاع ؟ وهل التكرار هو جوهر الايقاع ؟ ويذهب الى انه لا فرق كمــا يقول « ابن فارس » بين صناعة العروض وصناعة الايقــاع ، بل ان الايقاع عنصر مشترك في فنوننا العربية كلها ، مادامت تعتمد على تكرار الوحــدة ، سواء كانت هذه الوحدة مقطعا صــوتيا او حركة جسدية أو مساحة لونية . وأن التكرار عنصر جوهري فيه ، لكنــه ليس كل شيء ، الا اذا كنــا نتكلم عن الايقاع بمعناه الكمي او بمعنى الوزن بالــذات ، وليس كل موقع موزونا ، فنثر « طه حسين » مليء بالايقــاع دون أن يكون موزونا . وتقاسيم العود والقانون والناي زاخرة بالايقاع وهي ليست موزونة . ذلك لان هنــاك نوعين مــن الايقــاع : نوع كمي ظاهر ، ونوع كيفي مستتر .

وبالعدد ايضا مقال عن « ماجد السعيد .. شاعرا » كتبه موسى علوش وفيه يعرفنا بالشاعر ويقدم عرضا سريعا لشعره الوطنى مبينا كيف يفضح فيه العجز العربى وارتباط الانظمة العربية بفلك امريكا التى تقف وراء كل ما يحدث .

❋ مواقف .. ومدارات

ضم باب « مواقف » مقال « اين اللحم فى مائدتى العبيدى وعواد ؟ » وفيه يتناول بالمناقشة والتعليق المجموعة القصصية للكاتب « يوسف طاهر العبيدى » (انا العشق .. انت !!) الصادر عن وكالة ابو عرفة ١٩٨٤ ، والتى ضمت عشرون قصة قصيرة انتقى منها الباحث نماذجا ، فى محاولة لاستقراء النواحى الفنية فيها .

وفى « المدارات » كتب « حسن ابراهيم جبريل » الى « غسان كنفانى » نشهد انك لن تفارقنا ، بمناسبة الذكرى السنوية لاستشهاد الكاتب والمناضل الفلسطينى ، وهى الذكرى الثامنة والاربعون لميلاد شهيدنا غسان كنفانى « سلاما أيها النبى المدجج بالفرح والشمس والبنادق الطيبة » .

❋ حوارات

تضمن العدد حوار مع الكاتب الالمانى « رايز كيرندل » اجرته معه الصحافية « اورسولا بيتيرايث » عن روايته « قضية مهمة » وفيه يتضح موقفه من نضال الشعب الفلسطينى حيث تدور احداث روايته فى لبنان وسورية ، وتعكس معرفة جيدة بحياة الفلسطينين .

وحوار آخر مع الناقد والروائى والشاعر الفلسطينى الكبير « جبرا ابراهيم جبرا » اجراه « عيسى السعيد » فى لندن وهو حوار هام عن فن الرواية والمهمات التاريخية المطروحة عليها .

شعر .. وقصص وحكايات

احتوى العدد قصائد للشعراء : عبد الناصر صالح وهى قصيدة « عن الموت واشياء اخرى » مهداه (الى معين بسيسو الشاعر المناضل) وقصائد لجمال مفوار — يوسف حامد — محمود خليل حمد — مصطفى مراد — المتوكل طه ، وفى باب قصائد من كل ارض وردت نماذج مختارة من شعر المقاومة الفيتنامية بالاضافة الى « نافذة » وضمت قصيدة « الف باء » لعلى الخليلى .

بالاضافة الى قصص وحكايات للادباء تيسير صفدى — فكرى خليفة — احمد هيبى — زياد صفورى ، وصورة قلمية للدكتور صابر محمود حسين .

تراث .. وكتب

فى التراث الشعبى جاء مقال عن « جفرا » بقلم عمر عطاونه وفيه يتناول بعض بعض الاقوال التى تقال فى (جفرا) ، ومعناها فى اللغة ولد الشاه ، وتعنى فى الادب الشعبى الفلسطينى صغيرة السن ، يقدم الباحث بعض ما يقال فيها — جفرا — على لسان الانسان الفلسطينى الذى يبذل اليوم كل غال ونفيس فى سبيل وجوده ووجود هذا التراث .. انه تاريخ عريق سيبقى دوما مشعل هداية لابناء هذا الشعب اينما وجد ، وسيكون سلاحا فعالا فى يده من أجل التحرير والعودة .

ومع الكتب تعرض لنا المجلة كتاب « النبى وفرعون : الحركات الاسلامية فى مصر المعاصرة » تاليف جيل كيبل .. وفيه يتتبع المؤلف الحركة الاسلامية فى مصر وتحولاتها منذ حوالى ثلاثين سنة ، انطلاقا من تاسيسها : جمعية الاخوان المسلمين التى اغتيل مؤسسها ومرشدها حسن البنا عام ١٩٤٩ وحتى الآن .

كما ضم العدد مجموعة من الاخبار الادبية والفنية كان أبرزها خبر عن تضامن الفنانين التشكيليين فى الضفة وقطاع غزة مع الرسام المعتقل « فتحى غبن » ، عن تنظيم يوما تضامنيا بقاعة مسرح الحكواتى — النزهة — فى القدس .. وقاموا بعرض لوحاته وبيعها للجمهور ورصد ريعها لصالح أسرة الرسام المكونة من زوجته وثمانية أطفال ، والرسام المعتقل من مخيم « جباليا » قطاع غزة .

ان « الفجر الادبى » كصوت متميز وفعال ، تخطو خطوات واسعة فى سبيل حركة ادبية فلسطينية تقدمية .

تقرير عن المؤتمر العالمى السادس عشر للاتحاد الدولى للغات والآداب الحديثة

د. منى أبو سنة

عقد الاتحاد الدولى للغات والاداب الحديثة مؤتمره العالمى السادس عشر فى مدينة « بودابست » عاصمة المجر فى الفترة من ٢٢ الى ٢٧ اغسطس ١٩٨٤. كان العنوان الرئيسى للمؤتمر « التغير فى اللغة والادب » والعنوان الفرعى « المضمون الثقافى للثبات والتغير فى الشكل والوظيفة الادبية واللغوية » .

حضر المؤتمر ثلاث مائة مشارك من أربعين دولة من مختلف قارات العالم . وهو أول مؤتمر من هذا النوع يعقد فى دولة اشتراكية منذ الحرب العالمية الثانية . ومع ذلك فليست هذه هى المرة الاولى التى ينعقد فيها هذا المؤتمر فى بودابست ، فقد كانت المرة الاولى عام ١٩٣١

وقد ناقش المؤتمر الموضوع الرئيسى من خلال اربع قضايا تناولتها الابحاث :

١ ــ مشكلات النظرية والمنهج .

٢ ــ الرؤى التاريخية .

٣ ــ مشكلات معاصرة .

٤ ــ مشكلات اقليمية .

وقد انعقد المؤتمر فى اكاديمية العلوم المجرية حيث القى رئيس الاكاديمية كلمة فى مفتتح الجلسة الاولى اشار فيها الى الدور البارز الذى تقوم به الدول النامية فى أحداث توازن بين الكتلتين الشرقية والغربية مما يساعد على تعميق الحوار بين الثقافات المختلفة . وأشار كذلك الى نجاح القائمين بتنظيم المؤتمر فى تجاوز الضغوط السياسية واشراك العلماء من كل أنحاء العالم، فى الوقت الذى فشلت فيه الدورة الاوليمبية الرياضية فى تحقيق هذا التجاوز ، الامر الذى يسمح لنا بان نعتبر هذا المؤتمر بمثابة أوليمبياد فكرية وثقافية وأكاديمية . ثم استعرض تاريخ انشاء أكاديمية العلوم المجرية عام ١٨٢٥ بهدف تدعيم وتطوير اللغة والادب المجرى . واستضافت الاكاديمية الاتحاد الدولى للغات والآداب الحديثة فى مؤتمره العالمى الاول عام ١٩٣١ وكان موضوعه التاريخ الادبى الحديث ، أو بالتحديد ، تاريخ الفكر فى الادب . ثم عرض رئيس الاكاديمية لعلاقة اللغة بالثقافة باعتبار أن اللغة ظاهرة حضارية مواكبة لتطور الادب . فاكد أن اللغة قدرة كامنة فى العقل الانسانى ومتوارثة ، وان المهارات اللغوية والتعبيرية تكتسب بالتعليم والممارسة . ثم أشار الى بعض التجارب الميدانية التى قام بها فريق من العلماء اثبت من خلالها وبالاحصائيات الموثقة أن المرأة ، وبالذات المرأة الريفية،

تمتلك قدرة التعبير اللغوى عن أفكارها ومشاعرها تفوق قدرة الرجل ، ولكن هذا التفوق يزول بفضل نظام التعليم الذى يساوى بين قدرات الرجل والمرأة وبذلك يطمس قدرات المرأة الطبيعية ويوجهها توجيها اجتماعيا .

ثم القى رئيس الاتحاد الدولى للغات والآداب الحديثة كلمة عن « العلوم الادبية فى العالم المتغير » . واعرب عن غبطته لاجتماع ثلاث مائة عالم من اربعين دولة فى عالم اليوم المتصارع وأشار الى الدور الذى يمكن أن تؤديه اللغة والادب لتدعيم العلاقة العضوية بين هؤلاء العلماء للقضاء على الصراعات الدولية ولنشر ديمقراطية المعرفة . وكانت الفكرة المحورية فى كلمة رئيس الاتحاد هى علمية الادب أو ما أسماه بنشاة « العلوم الادبية » كنتيجة لتكاثر المناهج والنظريات وبزوغ الثقافة الجماهيرية . واوضح ان نشاة العلوم الادبية ينبغى ان تتم عن طريق المنهج الخارجى أى من العلوم الانسانية مثل علم النفس الاجتماعى ، التحليل النفسى ، الفلسفة ، علم الاجتماع وعلم اللغة . ثم استعرض النظريات المعاصرة من النبيوية الى ما بعد النبيوية التى تعالج النصوص الادبية بمعزل عن الواقع الاجتماعى . ثم عرض لعلم الهرمنيوطيقا او علم تاويل النصوص القائم على التاويل الفلسفى للنصوص الادبية ، وقد نشا كفرع من علم الجمال . ثم جاءت الماركسية وأثرت هذا العلم وذلك باضافتها البعد التاريخى الى البعد الجمالى فى تحليل النص الادبى . وهكذا ادى تعدد المناهج الى نقلة كيفية من التاريخ الادبى الى العلوم الادبية من خلال التداخل بين العلوم . ثم قال ان الادب باعتباره مؤسسة اجتماعية هو أحد اشكال الوعى الاجتماعى والايدأولوجيا . وعلى ذلك ينبغى تحليل النص الادبى باعتباره جامع للفرد والمجموع ثم أشار الى منهج سارتر الذى يجمع ما بين الفلسفة والتاريخ الاجتماعى وعلم النفس الاجتماعى من أجل تفسير الميكانيزم الخفى فى العمل الادبى والذى يكشف عن العلاقة بين الفرد والمجتمع وفى ختام كلمته أشار رئيس الاتحاد الدولى للغات والاداب الحديثة الى مستقبل الدراسات الادبية القائمة على « العلوم البينية » ، اى التى تجمع ما « بين » العلوم الانسانية ، وتنبا بنشوء ما أطلق عليه لفظ «حساسية جديدة » متاثرة بروح العصر الذى يتسم بالعلم والتكنولوجيا والدراسات المنهجية .وسوف تؤدى هذه « الحساسية الجديدة » الى علمية الادب التى تستند الى تطبيق المناهج العلمية فى تحليل النصوص الادبية . ثم بدات جلسات المؤتمر وتفرعت الى لجان رئيسية ولجان فرعية .تناولت اللجان الرئيسية الموضوعات الاتية : اللغة والادب فى المجتمعات المتغيرة ، ملامح عن نظرية الادب ، مفهوم التغير فى الادب ، تفسير التغير فى الادب ، المنظور التاريخى للثبات والتغير فى الادب .

فى اللجنة الرئيسية القى المحاضرة الافتتاحية الاولى الناقد والمؤرخ الادبى المعروف رينيه ويليك مؤلف كتاب النظرية الادبية الذى ترجم الى اللغة العربية (وقد صادف افتتاح المؤتمر عيد ميلاده الواحد والثمانين) . وكان عنوان المحاضرة « التغيرات الحديثة فى النقد الادبى » استعرض فيها جميع الاتجاهات المعاصرة فى النقد الادبى الاوربى والامريكى ابتداء من بنيوية دى سوسير ومرورا بنظريات ديريدا عن التفكك ونظرية ريتشاردز عن سيكولوجية النقد الادبى ونظريات جون مارت عن موت الادب ومعظمها يركز على التكنيك دون المضمون . ثم أشار الى دراسات النقد الانثوى عن المرأة التى بدات باحياء رواية « الصحوة » التى كتبتها الروائية الامريكية كيت شوبان فى نهاية القرن التاسع عشر (١٨٩٩) والتى يعتبرها النقاد مفجرة للوعى الانثوى فى مجال الدراسات الادبية ، وأشار رينيه ويليك الى أن التيارات الادبية المعاصرة تشكل علاقة جدلية بين الاتجاه العقلى والفكرى الذى يستند الى المنهج العلمى والاتجاه اللاعقلانى الذى

يستند الى الاسطورة . يتمثل التيار الاول فى نظريات الهرمنيوطيقا القائمة على التاويل الفلسفى للنصوص الادبية والمنهج الماركسى الذى يستند الى التاويل التاريخى. ويمثل التيار الثانى البنيوية التى تنبذ المنهج التاريخى .

وفى اليوم الثانى للجان الرئيسية ألقت منى أبو سنة (مصر) المحاضرة الافتتاحية الثانية عن « اللغة كثقافة » ينطوى البحث على شقين : شق نظرى وآخر تطبيقى . يتناول الشق النظرى مفهوم اللغة ونشاتها وتطورها وعلاقتها بنشاة الحضارة من خلال عرض تاريخى ونظرى . والفكرة المحورية ، فى هذا الشق ، تدور على أن نشاة اللغة ترتبط بنشاة الحضارة . ففى العصور البدائية ، حيث عاش الانسان فى وحدة تامة مع الطبيعة ، متكيفا معها ، ومحكوما بما تمنحه الطبيعة من طعام أن وجد عاش عليه وأن انعدم انقرض. ثم واجه الانسان « أزمة الطعام » التى أدت به الى نقلة كيفية ، من عصر الصيد الى المجتمع الزراعى ، فاتجه الى ممارسة العمل اليدوى الجماعى معتمدا على عضوين هما اليد والحنجرة بهدف التحكم فى الطبيعة وتغييرها لخدمة احتياجاته . ومن خلال العمل الجماعى وصل الانسان الى مرحلة الكلام لتلبية حاجة ضرورية للاتصال والتفاهم . ومع تطور العمل ونشاة المجتمعات انفصل الانسان عن الطبيعة وتحول من التحكم فى الطبيعة الى امتلاكها والسيطرة على الاخرين . ومن خلال نشاة الثقافة فى المجتمع كنتاج الملكى الكلام والتجريد ظهرت اشكالية الثبات والتغير فى اللغة باعتبارها تجسيدا للثقافة يجمع ما بين المنتجات الثقافية والفكرية والمادية وبين نشاة الحضارة ، وبالتالى تصبح اللغة كائنا حيا متطورا، متغيرا ومغيرا فى آن واحد. ولكن تطور اللغة يستلزم التحكم فيها ومن هنا نشا علم الهرمنيوطيقا اى علم تاويل النصوص تاويلا فلسفيا ابتداء من أرسطو ثم شلير ماخر ودلثاى وبولتمان وهيدجر .

هذا عن الشق النظرى أما عن الشق التطبيقى فيدور على تطبيق مفاهيم الشق النظرى وذلك بالاستعانة بمفكرين عربيين هما طه حسين وأدونيس . حاول الاول أن يستخدم أدوات الهرمنيوطيقا مستعينا بالمنهج العقلانى، كما أعلنه ديكارت ، ، فى اطار التراث العربى الاسلامى ، ولكن محاولته أجهضت فصودر كتابه « فى الشعر الجاهلى » وفصل من الجامعة أما أدونيس فحاول أن يفسر فشل استخدام أدوات الهرمنيوطيقا فارتاى أن العقل العربى رافض للمنهج العقلانى الديكارتى وبالتالى رافض للهرمنيوطيقا .

اما اللجان الفرعية فقد بلغت سبعا وسبعين تناولت ظاهرتى الثبات والتغير فى اللغات والاداب العالمية بما فيها العالم الثالث وبالذات آسيا وافريقيا . ففى جلسة خاصة عن قضايا معاصرة فى الادب العربى ألقت انجيل سمعان (مصر) بحثا بعنوان « تيمات وطنية وتطور شكل الرواية المصرية » تربط فيه بين نشاة وتطور الشكل الروائى فى مصر وبين الحركة الوطنية فى مطلع هذا القرن. فقد عرضت بالتفصيل لنشاة الرواية المصرية من شكل المقامة وتطورها فى اطار الحركة الفكرية والادبية التى واكبت الحركة الوطنية المصرية فى مطلع القرن . وقد مهد لهذه الحركة مجموعة من المفكرين على راسهم رفاعة رافع الطهطاوى والشيخ محمد عبده فالاول كان له فضل نقل الثقافة الاوربية ، وبالذات الفرنسية ، الى مصر مما كان له بالغ الاثر فى نشاة وتطور شكل الرواية المصرية فى الاطار العالمى . أما الشيخ محمد عبده فقد نادى بالاصلاح وبذلك مهد الطريق للفكر المستنير اللازم لنمو وتطور الادب بشكل عام ثم عرضت بشكل تفصيلى تحليلى لمراحل تطور الرواية فى أدب نجيب محفوظ الذى يعتبر أدبا عالميا بكل معانى الكلمة أى من حيث المضمون والشكل . ثم عرضت لاحدث الاتجاهات فى الرواية المصرية فذكرت بعض الأعمال للاديبات الشابات مثل اقبال بركة وزينب صادق وسكينة فؤاد .

وفى نفس الجلسة قرأ بحث فاطمة موسى (مصر) عن « استخدام الفصحى والعامية فى الادب العربى المعاصر» — عرضت فيه لنشأة استخدام اللغة العربية الفصحى فى الادب الحديث المكتوب ، باعتبارها لغة القرآن ، وانفصالها عن العامية ، ثم نشوء ما أطلقت عليه لفظ « اللغة الثالثة » أى لغة الصحافة التى تجمع ما بين الفصحى والعامية ويفهمها القارىء العربى فى جميع انحاء الوطن العربى . ثم عرضت للمحاولة التى قام بها كل من احمد لطفى السيد وعبدالعزيز فهمى وقاسم أمين لاحلال اللغة العامية فى الأدب المكتوب محل الفصحى علىاعتبار أن العربية الفصحى ، مثل اللغةاللاتينية فى أوربا ، لغة مقدسةتستخدم فى الشعائر الدينية فقط . وتفسر الباحثة فشل هذه المحاولة بأن اللغة الفصحى مرتبطة ارتباطا عضويا بالقصيدة الاسلامية . ثم عرضت لاستخدام العامية فى الرواية والمسرح المصرى من خلالالحوار ومحاولات كل من توفيق الحكيم ويوسف ادريس، وكذلك اعتراض طه حسين عليها . نتج عن هذه المحاولات أن العامية اصبحت لغة رسمية معترف بها فى مجال المسرح . وعلى الرغم من النجاح الجماهيرى للغة العامية فى الادب المسرحى ، فان هذا لا يعنى احلال العامية محل الفصحى . فستظل الفصحى هى اللغة الموحدة للوطن العربى على جميع المستويات على الرغم من تعدد اللهجات، بالاضافة الى لغة الصحافة والاعلام .

كما عقدت ندوة عن الادب الافريقى فى التراث المنطوق باللغات الافريقية والادب الحديث المكتوب باللغات الاوربية . ودلت المناقشات على أن التراث ، من حيث الشكل والمضمون ، هو العامل الطاغى فى الادب الافريقىعامة المكتوب منه والمنطوق . فقد أكد أودونوجا (نيجيريا) فى بحث عن العلاقة بين الادب المنطوق والمكتوب فى نيجيريا أن مضمون الكتابات الادبية باللغات الاجنبية (مثل أعمال شوينكا واتشبى) لا يختلف عن كتابات هؤلاء الكتاب باللغة المحلية الا من حيث وسيلة التعبير وذلك لتقريب المضمون لاذهان الجماهير . كما تنبأ باندثار الاعمال المكتوبة فى المستقبل واحلال الادبالشعبى المنطوق محلها بحيث تصبح موضوعات للدرسات الاكاديمية ، وان دور راوى القرية فى التراث الافريقىهو الذى سيبقى لانه اقرب الى الجماهير نتيجة لارتفاع نسبة الامية من ناحية ولان وسيلة لاحياء التراث الافريقى الذى حاول الاستعمار طمسه باقحام لغاته وثقافاته على اللغات والثقافات الافريقية . وتؤكد هذه النظرة أن اللغة ليست سوى وسيلة للتعبير لا علاقة لها بالثقافة ، لا تتأثر بها ولا تؤثر فيها . وأكد نفس الفكرة وانجالا (كينيا) فى بحث عن « تيمات حديثة فى الادب الكسيواحيلى » ، فقد أثار قضية الثقافتين ويعنى بهما الثقافة الافريقية التى تمثل الاصالة والتراث والثبات ، وهى تمثل الجانب الايجابى ، والثقافة الاوربية الاستعمارية التى تمثل الفساد والانحلال والتغير . ويمثل الادب قضية الثقافتين ويعنى بهما الثنائية من خلال تصوير الصراع بين القديم والجديد. يمثل القديم الشيوخ رمز الحكمة والتراث ، ويمثل الجديد الشباب الطائش المتأثر بثقافة الاستعمار التى تؤدى الى الانحلال ، أى التحلل من القيم الموروثةالتى تحكم علاقات البشر داخل القبيلة وبالذات علاقة الرجل والمرأة ، وهو ما تركز عليه هذه الروايات . ومن خلال المناقشات اكد الباحث أن صياغته وعرضه لقضية الثبات والتغير فىالادب الافريقى على هذا النحو لابد أن يؤدى الى حل ماسوى بمعنى أن تقضى ثقافة على الاخرى . ذلكأن التناقض بينهما هو تناقض سورى وليس تناقضا جدليا ، وبالتالى فان النتيجة الحتمية للصراع تقضى بالضرورة الى تلاشى احد حرفى الصراع تلاشى كامل ، بحيث لا يبقى فى النهاية الا طرف واحد . وحيث أن التراث هو عامل التماسك فلابد حتما أن يكتب له الانتصار فى هذا الصراع ، وقد شاركهذا الرأى الباحث فاجا فايارا (تايلاند) فى بحث عن « التاريخ الادبى

والتغيرات الاجتماعية والثقافية فى تايلاند » يركز فيهـا على التراث فى الادب التايلاندى أو كما اسماه الادب الكلاسيكى، والذى يتمثل فى الادب الدينى بالاضافة الى بعض أشعار الحب المنقولة عن الادب الهندى . وردا على سؤال عن وجود تيارات معارضة تستخدم الادب كوسيلة لنقد النظام السياسى بهدف التغيير، اجاب الباحث بأن هذا نادرا ما يحدث لسببين اولهما ان النظام العسكرى لا يتاثر بمثل هذا النوع من الادب الرمزى لانه لا يفهمه ، والسبب الاخر هو أن النظام الحاكم فى تايلاند يتجسد فى الملك الذى يمثل رمز السلطة الابوية للمواطن التايلاندى .

وفى بحث عن « أثر التغير الثقافى على الادب فى تركيا » أثارت دولتاس (تركيا) سؤالا هاما : هل يؤدى التغير الثقافى الى تغير فى المعنى ؟ وتقصد بالمعنى المضمون الذى يعكس الرؤية الكونية التى يعبر عنها العمل الادبى . وكان جواب الباحثة من خلال عرض للحواديت الشعبية واساطير الاطفال مثل القصص الشعبى التقليدى المتوارث حيث لا يتغير المعنى من ثقافة الى أخرى بل يظل ثابتا على الرغم من تغير الثقافة والراوى . وأعطت مثالا من قصة سندريلا التى ظهرت فى الادب الصينى عام ٨٥٠ ق. م. وظهرت بنفس الشكل والمضمون فى اليابان وايطاليا والمانيا والدانمارك وتركيا ، على الرغم من بعض التغيرات الطفيفة التى يضيفها الراوى لتلائم البيئة المحلية . هذا يعنى أن العاملين المحددين للقصة هما الموضوع والشخصيات التى لا تتغير بتغير البيئة الثقافية . وبذلك تصبح القصة المحلية مجرد « تنويعة » على القصة الاصلية ولا تتحول الى قصة جديدة . وكمثال عرضت الباحثة لقصة « الصبى الكسول » الدانمركية الاصل والمتداولة أيضا فى تركيا .

وعلى الجانب الاخر ، واقصد الباحثين الاوربيين والامريكيين ، كان الطابع الغالب فى الابحاث هو الاتجاه الى التركيز على دراسة الاشكال الادبية من خلال المناهج والنظريات الشكلية والتحليلية بمعزل عن الاصول الثقافية والحضارية التى افرزت تلك الاشكال الادبية. وتعبر معظم المناهج والنظريات المعاصرة فى النقد الادبى عن مفارقة صارخة . فهى تلح على علمية الادب، أو مايطلقون عليه لفظ « العلوم الادبية ». وفى نفس الوقت تعطى الاولوية لدور الاسطورة فى الادب وليس للعقل بدعوة أن القيمة الحقيقية للادب تكمن فى أسطوريته وأن الاتجاه العقلانى فى الادب من شانه أن يضعف تاثيره الفنى والاجتماعى . ظهرت هذه المفارقة بوضوح فى الندوة التى نظمتها الجمعية الدولية للادب المقارن عن دور النظريات الادبية فى دراسات الادب المقارن ، وشارك فيها فريق عمل من كندا الى جانب بعض الباحثين من أوربا ، ودعمتها اتجاهات تستند الى الفلسفة اللغوية المتفرعة عن الفلسفة التحليلية التى تدرس اللغة كظاهرة قائمة بذاتها بمعزل عن الواقع الثقافى انطلاقا من اعتبار العلم مجرد وصف للواقع وليس تجاوزا له وهذا ما عبر عنه عمليا وبوضوح عرض رينيه ويليك الوصفى للاتجاهات المعاصرة فى النقد الادبى . وأكده الفيلسوف الامريكى روبرت جنز برج (بنسلفانيا) فى بحثه عن «التغيرات الادبية المبدعة وتدمير الاعمال العظيمة » ويعنى الاعمال الكلاسيكية مثل الالياذة والاوديسا والمسرحيات اليونانية وكلاسيكيات الادب الوسيط والحديث ابتداء من دانتى ثم شكسبير وراسين وجوته حتى الان . والفكرة المحورية التى يدور عليها البحث هى أن الاعمال العظيمة تغير من طبيعة وشكل الممارسة الادبية بما تحدث ، من تغييرات جذرية . فهى بهذا تنفصل عن الماضى وتبدا خطا جديدا فى عالم الابداع . وهذا الاعمال العظيمة الجديدة يمكن أن نطلق عليها الكلاسيكيات الجديدة التى تصبح مصدر ابداع الاجيال الجديدة . بعد فترة يبلغ فيها الادب مرحلة من النضج تؤهله لاحداث تغيير جذرى آخر ينفصل به عما أصبح تراثا ، ويمثل تاريخ الادب مراحل متلاحقة تبدأ بخطوات كبيرة مغامرة تتبعها

خطوات اقل مغامرة ومدعي ، للخطوات السابقة ، تتبعها خطوات اخرى اكثر هدوءا وتأييدا للامر الواقع . ان الدفعات الحيوية تعبر عن الاستجابة الخلاقة للتحديات من خلال افعال مبدعة . ان الانفصال عن الماضي القريب يعتبر عملا عبقريا . مثلا : عصر النهضة انقلاب على عصر الجوتيك . والعصر الوسيط، دعا فيه المفكرون الى تطوير الادب واللغة في اطار روح عصر النهضة . ان عظمة الادب الغربي ، كما يقول الباحث ، تكمن في الاحياء الدائم لموضوعات وشخصيات واشكال الماضي . وعلى الاديب

المعاصر أن ينهل من كنوز التراث ويجدد فيها كما يحلو له. وهذا يشمل ايضا التراث الادبي غير الاوربي مثل التراث الشرقي والاسلامي والافريقي، الادب الشعبي ، الاديان ، الاساطير . فالتراث بجميع اشكاله هو وسيلة هدم اي تراث كما يقرر الباحث . بالاضافة الى التراث يعتمد الاديب ايضا على الخيال وعلى تجاربه الشخصية كمصادر للالهام . أما المصدر الاساسي للالهام فهو ما اسماه الباحث بالمعاناة الميتافيزيقية أو القلق الميتافيزيقي في احضان التراث .

ان فكرة تجاوز التراث بالتراث ، وبالذات التراث الاسطوري ، تتفق بشكل مباشر مع الاتجاه الافروآسيوى نحو تمجيد التراث والاعلاء من شانه مما يحيل التغيير من واقع الى وهم لانه يحدد المستقبل في اطار الماضي . والملاحظ بشكل عام أن وجهة النظر الاوربية والامريكية اتفقت بشكل مباشر أو غير مباشر مع وجهة النظر الافروآسيوية على الرغم من التعارض الظاهرى . أما القضية التى وحدت بين وجهتى النظر فكانت التراث الاسطورى .

ملاحظـات نقديــة حــول قصص العـدد الرابــع

مــن أدب ونقــد

هاشــم عراييــة

البريد الأدبى :

بداية ، أؤكد انحيـازى للكتاب الشـباب ، وارى فيهم البديل عن الصوت الآفل التى تحاول الأجهزة الرسمية ، والاعلام السائد نفخ الحياة فيه رغم أنفه ... لا يعنى ذلك أنى اتنكر لدور (الرواد) ، او انى اضـع المسألة فى اطار صراع الأجيال ، ولكن جيل الكتاب الشباب ــ بطابعـه العام عربيا ــ يحمل شرف (الاستشهاد) وهو اكبر من شرف (الريادة) وأعظم من لمعان (النجومية) .

ومادمت بصدد مناقشة (القصة القصيرة) فلابد ان اشـير الى انها فن أدبى مازال فى طور النمو على سـاحتنا الثقافية ، وسـتأخذ مكانها الواضح بين بقية الفنون الأدبية الراسخة بعد أن يرتفعمستواها كفن لـه خصوصيتهومميزاته ، وهذه ضرورة وادبية لا تساهم فيها الرغبة فحسب وانما الجهد الخلاق والاطـلاع الواسع ، ولا اتفق مـع الذين يقولون ان القصة القصيرة اسهل واوسع رواجا لان الناس فى عجلة من امرهم ، بل اقول أن للقصة القصيرة مكانتها لأنها فن له خصوصيته وفرض نفسـه . قبل (تشيخوف) و (موبسان) وبعد اكتشاف الذرة .

من المفهوم طبعا أن القصة القصيرة لا تصور فى العادة سوى مقطع واحد من الواقعة المهنية او من حياة البطل ــ النموذج ــ ، ولا تتناول سوى مظهر من مظاهر الواقعة أو الشخصية موضوع القصة ، ولكن المهم أن وسائلها كافية من من أجل المساهمة فى اعادة يجسيد الحياة على اكمل وجه .

فى قصص العدد الرابع من (ادب ونقد) يتلمس القارىء أن الانسان هو الموضوع الأساسى فيها ، انها قصص النـاس بحيواتهم ومشاعرهم ونضالهم ... كما تحمل هذه القصص فضحا لبؤس الواقع وادانة لسلبياته بأسلوب واضـح وبسيط ، اما الرعب من الغـد فهو المطب الذى وقعت فيه معظم قصص العدد ، تناولت القصص نماذج : العـانس والمناضل والعـامل والعـاشق والخادمة والمـومس ... كلهم يدركون نهاياتهم المأساوية ولا يملكون شيئا حيال مصائرهم الا الصبر ، وفى احسن الأحوال الحلم ، ولكن اى حلم ؟ ست نماذج قصصية كل نموذج كفيل ــ عبـر معاناته ــ أن يشكل تحديا فاعلا للواقع المعاش ــ لا فاضحا فحسب ــ

لكنهم جميعا ظلوا يتحملوا ويتحملوا .. ويحلموا ويحلموا ! فهاهى العانس تتمنى علـى الشمس أن تعيد لهـا ثوبها ، وزوجة العـامل تعلل نفسها بالتوقعات الحسنة بانتظار أن يأتيها خبره ، والعاشق يفكر بأن يفقأ عينى عدوه ، والخادمة لا تريد (فلوس) بل تريد أن تعمل ولو سخرة ! والمومس تتساءل ـ بعد خراب البصرة ـ أين ذهب بعد أن تركها على باب المدرسة آخر مرة ! .

لنتابع قصص العدد حسب ترتيبها ، وأحب أن أقر بأن هذهالقصص ـ رغم ملاحظاتى ـ تظل المقدمة الضرورية لمـا هو اسمى وأفضـل ، والدرجة الأولى فى السلم بالاتجاه الصحيح .. فناصـية الفن لا تمتلك دفعة واحدة . لا اريد أن أطيل فى تشريح القصص وسأشير فقط لمـا له علاقة بالعنوان الذى اخترته لقراءتى النقدية المختصرة هذه :

ـ البئر لجار الله الحلو :

« كل شيء مرتب ، منذ أمس وأول أمس والشـهر الفائت .. من سيقع عليه فستانى ستقع عليه عينى وسيكون زوجى .. (تبص !) للفستان الطائر .. هو الفستان الأزرق » .

ولكن هيهات ، فقد مضى قطار العمر وظلت القصة عانسا .

« لو فستانى أحمر ربما خطفته الشمس » .

ايحاء جميل ودقة فى تصوير العزلة التى تعيشـها الفتاة وجهـد قصص محمود ، ولكن هل يستطيع القارىء أن يتعاطف مع هذا النموذج طويلا : فتاة ميزتها الوحيدة أنها تتقن أشغال البيت وتنتظر ونتظر وتحلم بفستان أحمر ؟ دون أن تحاول كسر طوق وحدتهـا ! دون أن تخطو ولو خطوة باتجاه الحياة وتيارها العريض الكفيل باعطاء (الفولة كيالها) !

ـ عن الصبى والشمس الصغيرة لغريب عسقلانى :

« اهى المعجزة يارب الكون .. أم هو ترتيب جديد للأشياء .. »

مزيج من أسلوب غنائى جميل وصور حادة مؤلمة تأخـذ بيدنا الى دهاليز قصة (غريب) . وتضع أمامنا صورا لغربة الصبى ، الشمس القنديل بمواجهة عالم يتداعى من حول البطل وتنهار الأشـياء الجميلة ، لكن البطل يصر على الصمود حتى الخطوة القادمة ، حتى تبزغ شمس حقيقية وقوية .

« شمسهم مازالت دافئة .. لكن الحصار عنيف » .

تعبير يوحى بأن الشموس تؤول الى الذبول ؟ .. لا سمح الله ، فهاهى أصابع الاعداء تحترق حين يمدونها الى شريان القلب ، ويصلبون البطل لكنه يصر على الصمود ، صمود وكفى ، صمود بلا مقاومة ولا ردود فعل ، وذلك أضعف الايمان .

فى القصة ترميز جميل وصـــور معبرة ، لكن الاغـــراق فى الروائح الكريهة والسعال والقىء والطين طغى على جمال الجوهرة التى يتمسك بها الولد .

« ما أبهى طلعتك يا ولد .. »

هل هذا معادل يكفى مقابل كل هذا السواد والقتامة ، هل هـــذا يكفى الى جانب كل هذه الغرابات التى عاناها البطل ؟!

ــ موسم الفقراء لاحمد والى :

لعل هذه القصة من أنجح قصص العدد فى تناول النموذج ، البطل عامل ، والقصة تدور حول أسرته التى تنتظـــر معيلها بقلق وشـــوق (لأنه معهم ودائما اليهم سيعود) ويحكى لهم قصة زميله الذى قتل على سكة الحديد اثناء العمل . ولكن ماذا فعل هذا العامل كى يتجنب مصـــير زميله ؟ (يشحت لعياله القوت ويترك هذا العمل) ؟!

امرأة العامل تنتظر عودته من السويس يوم الخميس ولا يأتى فتعلل نفسها بأنه تأخر لطارىء وتتحايل على قلقها ، لكن الخوف من المصـــير المحتوم يسيطر عليها ، ولكنها تنتظر وتنتظر .

هذه القصة تحمل شحنة من التوتر الفنى تخلق حالة من التعاطف، مع أسرة العامل دون أن نحس الثقة بعامل السكة الحديد وبأنه قادر على فعل تغيير لواقعه على الأقل .

ــ الوارث ملك أبى لعامر سنبل :

اعتذر لأنى لم أفهم هذه القصة جيدا .

« أخاف حلاوة التحديق فى عينيك يا توفه » .. وتركها تتزوج من الرجل صاحب البيت الكبير ؟

« وتذكرت أننى قبل أن أعبر بوابته كنت قد قررت أن أفقأ عينيه» .. أتساءل ، من لم يجرؤ على النظر فى عينى حبيبته هل سيجرؤ على أن يفقأ عينى من أخذها منه ؟ ثم ان العاشق يملك سر الرجل الكبير ويصونه !.. ولماذا سيفقأ عينى عدوه ؟ هل هذا الفعل يعطى خلاصا له أو لتوفه أم هو ثأر ذاتى لأبيه ولتوفه ؟

ثانيا لم أفهم هذه القصة .

ــ هنيه لعمر عبد المنعم :

لا أدرى لماذا تذكرت فيلما للمبدع العظيم شارلى شابلن عن علاقة العامل بالآله ، حبه للعمل وارتباطه به من جهة ، واستلاب الآلة له من جهة أخرى .. تذكرت ذلك وأنا أقرأ قصة الخادمة التى حرمتها الغسالة الكهربائية (متعة) العمل ! حتى كدت أقول (ما أحلاها عيشة الخدامة).

« ارتمت عليها اخذت تقبلها .. لم تعبأ برائحتهـــا القذرة (كانت) ! لها طعم خاص .. ما اجمل أن يشعر الانسان بطعم رائحة يحبها » .. لمن هذا الحب ! انه لكومة غسيل قذرة ! ثم ان هنية الطيبة ترفض الفلوس « لانها عايزة تشتغل مش عايزة فلوس » ! حطم كابتنا انسانة مكافحة ومجد ظاهرة نريدها أن تختفى من حياتنا .. تمنيت لو لم اقرأ هذه القصة فى مجلة ادب ذنقد .

ـــ الرعشة لابتهال سالم .

« قابلته صدفة »

ثم « انتعلت خسارتهـــا ورحلت تاركة بصماتها فى أروقة الليل » . وخلاص هذه البائسة بالنكوص للسؤال القديم « أين ذهب بعد أن تركها آخر مرة عند باب المدرسة ! »

مرة اخرى واخرى تغلق الدوائر من حول المسحوقين ولا مناص الا النكوص واجترار الالم بدل الخروج الى دائرة الفعل !

ان دقة التعبير ومتانة تركيب الجمل ورشاقة اللغة والقدرة على الايجاز الفنى تبدو حلية ضائعة على صدر فكرة مطروقة .

ختاما

لابد من الاشارة لبعض الملاحظات الهامة لعلها تسهم فى فهم الأعمال الأدبية المقدمة بشكل افضل .

ان من السذاجة تقديم الابداع الفنى على أساس أن الفنان يدرس ويستوعب قوانين معينة ، ثم يصوغ ذلك فى افكار ويفتش عن الأوضاع الحياتية والشخوص والتصرفات والأفعال التى تعبر للقارىء عن هـــذه الأفكار .

ان الابداع ياخذ بدايته فعلا من تأمـــل الواقع ، والواقع ســـيل لا ينتهى من تداعى الصور والتشابيه والآراء . ان المبدع (يفكر فى صور) لافى تراكيب جاهزة ، فالفنان المبدع يدرك الظاهرة المعنية شيئا ما متميزا يستحق الاهتمام فيشرع بفضـــول نهم فى تأمل الظاهـــرة أو الواقعـــة ويستوعبها ثم يضم اليها وقائع وصورا أخرى من جنسها ، ثم ينشىء فى النهاية النموذج الذى يعبر عن الصفات الجـــوهرية فى جميع الظواهـــر الجزئية . فالمبدع الذى يكشف بواسطة خياله عن اعماق الحياة الحقيقية ويسوق القارىء بقدرته التصويرية الى الاعتقاد بأن ماصوره هو الواقع ، هذا الفنان اصدق من ذلك الذى يقدم لنا ظاهرة جزئية مصادفة مأخوذة عن الحياة فعلا وهذه المهمة لا يمكن أن تتحقق عن طـــريق النسخ الآلى للظواهر او الوقائع الجزيية ، انها لا تتحقق الا من خلال دراسة جملة من الوقائع الحياتية دراسة عميقة واستيعاب ما هو جوهرى ونموذجى فيها ومحبب الى الفئات والاتجاهات الاجتماعية التى يخاطبها الفنان بفنه .

عدد خاص

مع الباعة

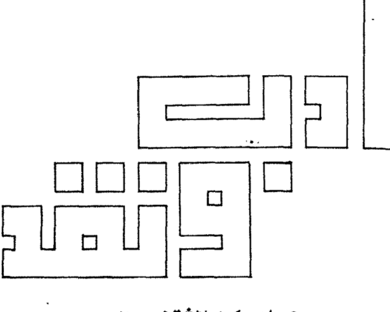
العدد الثالث من

كتاب الأهالي ٣

في إصلاح ما أفسده الانفتاح

د. إبراهيم العيسوي


٨
أكتوبر - نوفمبر ١٩٨٤
مجلة كل المثقفين العرب
أدب ونقد
رها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي



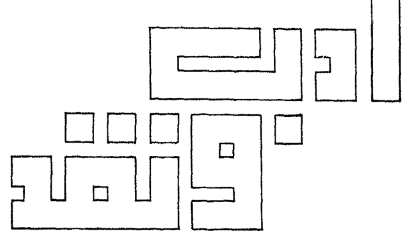
مجلة كل المثقفين العرب
يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

العدد الثامن
السنة الأولى
اكتوبر
نوفمبر ١٩٨٤
مجلة شهرية
تصدر منتصف
كل شهر

□ المراسلات: مجلة أدب ونقد - مقر جريدة الأهالى ٢٣ ش عبد الخالق ثروت
القاهرة - الرقم البريدى ١١٥١١

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

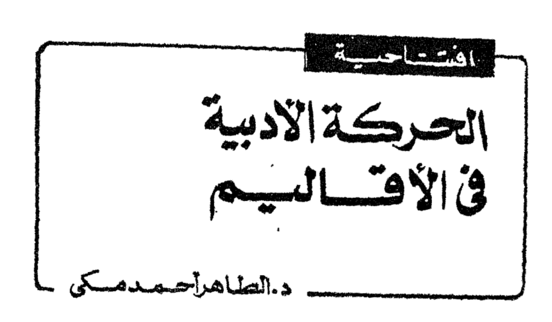
الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولارًا أو ما يعادلها
الاشتراكات فى البلدان الأوربية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها



يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

فى هـذا العـدد :

صفحة



كانت مشاعرى وانا آخذ طريقى الى مهرجان الشعر الذى اقامه النادى الادبى فى كلية الآداب بقنا على مسرحها منذ اسبوعين ، مزيجا من اللامبالاة والمجاملة ، رغم ان قائمة الشعراء الذين سوف ينشدون فيه بلغت خمسة عشر شاعرا بالتمام والكمال .

وكن وراء هذا الاحساس المتشائم ندوات كثيرة رايتها فى القاهرة، على امتداد سنوات طويلة ، فى جمعيات ادبية متعددة ، تتزاحم فيها اسماء شعراء كثيرين ، بعضهم يجىء من وراء الماضى ، ويحاول ان يفرض على الحاضر ، وشبان يحاولون أن يجدوا لهم فى زحام الشهرة والنشر طريقا ، وان يسمعوا الآخرين ما عندهم وسط صخب الحياة وضجيجها ، ونقاد بعضهم شهر بأنه يتثاءب وهو ينقد ، وآخر عرف بأنه يجامل وهو يقيم ، وثالث تعود أن يعسر اسمه دون أن يحضر ، وامضى الى المهرجانات المعلن عنها ، فاذا كل ما قرات عنها فى اعلانات الصحف او صفحات الأدب ، زيف لا يعكس الواقع ، وتزييف لا يمثل الحقيقة ، واذا بالشعراء لا يبلغون نصف العدد المعلن عنه ، والنقاد غير الذين ذكرت اسماؤهم ، والمستمعون فى حجم الشعراء أو دونهم عددا.

هذه الصورة فى قتامتها كانت وراء تثاقل خطـوى وانا ذاهـب الى مهرجان الشعراء فى قنا ، فلمـا اخذت مكانى فى القاعة ، واخذت اتأمل ما حولى ، وجدتها غاصة بجمهور جـاء يسمع ، والشعراء الذين وردت اسماؤهم فى قائمة الدعوة حضروا جميعا ، وانضم اليهم آخرون من جمهور القاعة ، صعدوا الى المنصة ، يحيون الجمع بشعر مرتجل ، ولم يتحـرك احد من الحضور منصرفا الا مع آخر شـاعر ، وبعد سماع آخر تعليق .

امام اقبال الجمهور على الشعر الذى يلقى ، وحسن استماعهم له ، وجودة ما انشد المبدعون ، لم اعد مجـاملا يصفق دون ان يعى ، ويستجيد ما يسمع دون أن يتبين ما فيه من روعة ، وغمرتنى يقظة اصبحت اهتماما، فمتابعة ، فاعجابا ، فاندماجا مع المبدعين والمستمتعين ، ومحت هـذه اللحظة المتوهجة كل ما ترسب فى اعماقى من رتابة ندوات القـاهرة وشحوبها ، وما تثيره من ملل يبلغ حد الغيظ احيـانا .

كان الشـعراء شبابا كلهـم ، بين الثامنة عشرة والثلاثين ، وكلهم اقرب الى البداية منهم الى النهـاية ، واول ما هزنى منهم ، واحيـا فى اعماقى ذابل الأمل ، وازهر شاحب الرجـاء ، القاؤهم العـربى الجميل ، فلا تلجلج فى الالقـاء ، ولا خلل فى الأصوات ، وانما كل حرف من العربيـة يأخذ حقه فى النطق جهـارة او خفوتا ، مدا او قصرا ، ولا خطـا فى ضبط الكلمات بنية او آخرا ، حتى مقدم البرنامج ، وكان شابا ومرتجـلا ، لم تخنه لغته مرة واحـدة ، وهو يعلـق ، ويتحدث على البديهـة ، فى نطاق ما تقتضيه المناسبة ، بصـوت فخيم ، ذكرنى بتلك النبرة الشـجية التى ميزت القـاء عمالقة الجيل السابق .

صعب على أن اقيم بدقة الشعر الذى سمعته ، لأنى اومن دوما ان الفن الجيد لا يكشـف اسراره مع القراءة الأولى ، فما بالك بالسماع ، ولكن ذلك لا يحول دون أن ابدى بعض الملاحظات العابرة ، وقلتها هناك امام الشـعراء وجمهور المستمعين انفسهم ، حين توسموا فى بعض الخير ، فعهدوا الى بأن اقـول رايى فيما سمعت ، والحوا ، واصروا ، رغـم اعتذارى المتكرر .

كان الشعر الذى القى عموديا فى اكثره ، صحيحا من حيث اللغـة والبناء ، سـليم الموسيقا فى مجمـله ، يستخدم من تقنيات الشـعر الحديث : الحـوار ، وتوظيف التراث ، والتجسيم ، والتجسيد ، ويتكىء بعناية على الصـورة الشعرية الجيدة ، وبعض الشـعراء غاب عليهم

التشاؤم على نحو اعترف بأنه ازعجنى ، فقد آلمنى أن تكون هذه : وهم الشباب الغض والمرتجى ، نظرتهم الى الحياة ، مع ادراكى لضواغط الحياة التى يتعرضون لها ، والمعاناة التى يعيشونها ، ولقد وددت لو انهم تعلقوا بالأمل ، وبشروا بالتفاؤل ، وناضلوا من اجل تغيير الواقع المرير الذى نشكو منه جميعا .

وعتبت عليهم كذلك ، ان قصائدهم تدور كلها حول الحب والمراة ، وهما امران مهمان فى الحياة دون شك ، ولكن من الخطأ ايضا ان نتصور انهما كل الحياة ، وان حركة الشعر وقف عليهما . فهناك الكثير الذى يمكن ان تقع عليه احاسيس الشاعر اذا وسع دائرة تجاربه وخبراته ، وتجاوز ذاته وهمومه الشخصية الى العالم العريض حوله ، فى جوانبه الايجابية والسلبية على السواء ، وهناك فى عالم الفلاحين ، ودنيا العمال ، ومجتمع الكادحين ، والذين يصنعون الحياة فى وطننا ، والذين يدمرونها ايضا ، الكثير الذى يستحق التأمل ، ويثير الانفعال ، وجدير بالتصوير والتعبير عنه .

والحق ان شاعرين على الأقل لم يكن غزلهما على ظاهره ، وانما وظفاه للتعبير عن قضايا اجتماعية وسياسية ، وهو امر حمدته لهما ، كما ان هناك من أسر الى بأن قبضة مباحث امن الدولة خانقة فى الأقاليم ، فهى تدس أنفها فى كل شىء ، التافه والخطير ، الحركة والتعبير ، تلاحق اللائى يضعن النقاب فى الجامعة ، والذين ينشدون الشعر الوطنى فى الندوات وان شعراء المهرجان كلهم بين طالب وموظف ، وان ما قالوه لا يمثل اتجاههم الغالب ، وان دفاترهم الخاصة تضم شعرا وطنيا كثيرا وجيدا ، يصور همومهم مواطنين يحلمون بوطن اكثر سعادة وعدلا .

ولحظت ان المراة تمثل ما يقرب من ثلث الجمهور المستمع ان لم يكن اكثر ، على حين خلت منهن قائمة الشعراء المنشدين ، ولم اتردد فى الالقاء بملاحظتى علنا ، وجاء الرد سريعا : ان بينهن شاعرات من المستوى نفسه ، ولكن التقاليد الضاغطة لاتزال ترى فى المراة الشاعرة شيئا غير محبب ، اذا استخدمنا التعبير المهذب ، وهى مخلفات غير صحية اتمنى أن نأتى عليها بالثقافة والتوعية والشجاعة ، لأن فتياتنا يملأن الجامعة هناك ، ويعملن فى كل المجالات ، ومن حقهن أن يمارسن اسمى ما يملك الانسان ، وهو القدرة على التعبير عن مشاعره ازاء ما يرى ويحس ، وانها لتفرقة غير مقبولة ان ترتضى منهن ان يكن رسامات ، وعازفات موسيقى ، ثم نضيق بهن شاعرات ، أو كاتبات . "

كان عتب الشعراء على العاصمة ممثله في صحافتها واذاعتها وتليفزيونها ومجلاتها الادبية كبيرا ، فلا احد يهتم بهم ، او يعنى بما يرسلون فى البريد . ولم تكلف الاذاعات نفسها يوما ان تستجيب لهم ، ولم يحاول التليفزيون مرة واحدة ان ينقل لهم مهرجانا على امتداد تاريخه ، وهم يشعرون حين يوازنون بأنفسهم بين ما يقرأون فى الصحف ، أو يسمعون فى البرامج المختلفة ، او فى الأمسيات الشعرية ، انهم ليسوا دون الآخرين موهبة ، ولكنهم ليست لهم اية حقوق . والشقة بينهم وبين العاصمة بعيدة ، والتردد عليها يكلف وقتا ومالا .

واكثر ما قالوه صحيح ! وتذكرت على الفور أن مدير تحرير هذه المجلة الناقدة **فريدة النقاش** اقترحت ونحن نخطط لموضوعاتها ، أن يتضمن كل عدد منها دراسة علمية مستفيضة للحياة الادبية فى اقليم من اقاليم مصر المختلفة ، ولكن تزاحم المشاغل وتعقدها حولنا قعد بنا عن تنفيذ الاقتراح على النحو الذى نتمناه ، ولكنه لايزال فى الخاطر ، ولعل فى اعداد قريبة نجعل منه شيئا واقعا ، فنلقى بعض الضوء ، ونعطى شيئا من الحق ، لأدباء الأقاليم المنسيين والمظلومين .

مصر بخير ، ولكن خيرها الآن فى الأقاليم ، فاذا اردنا ان نعيد الى حياتنا الأدبية رونقها وبهاءها ، وقوتها وصلابتها ، فلنترك وراء ظهرنا حياة الاحتراف والافتعال فى القاهرة ، ولنبحث عن الأصالة والعفوية هناك ، بعيدا ، فى قرانا ومدننا الصغيرة ، ولنحاول ان نمد اليهم يد العون ، وان نجنبهم اليأس والاحباط ، وهما شر ما يصيب اديب او فنان .

د. الطاهر احمد مكى

هل الثقافة العربية مأزومة؟

حلمى سالم

منذ سنوات عديدة ، والحديث متصل حول « أزمة الثقافة العربية » .

وقد استقبلت حياتنا الفكرية العربية موجات متتالية من الاجتهادات بصدد توصيف الأزمة وفحص أسبابها وتلمس سبل تجاوزها ، قام بها نفر جاد من المفكرين والباحثين والمثقفين العرب — جيلا اثر جيل ومدرسة اثر مدرسة — على اختلاف مواقعهم الفكرية والاجتماعية .

فهناك الاجتهادات التى رأت ان أساس الأزمة هو أساس « سياسى » ، يتداخل مع أزمة الديمقراطية فى البلاد العربية .

وهناك الاجتهادات التى نظرت للأزمة باعتبارها أزمة « العقلانية » فى الفكر العربى .

وهناك الاجتهادات التى جعلت جوهر الأزمة يكمن فى خلل الصياغة السليمة بين « التراث » و « التجديد » أو بين « الأصالة » و « المعاصرة » .

وهناك الاجتهادات التى ربطت الأزمة بالطبيعة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية لبلدان « العالم الثالث » عامة ، والعالم العربى خاصة ، ضمن الاطار الواسع للثقافة « التابعة » .

وهناك وهناك وهناك .

جهود جادة طرحت السؤال وساهمت فى الاجابة بمساهمات هامة وكبيرة .

* * *

على ان السؤال لم يطرح ، مرة ، فى صيغته التالية :
هل حقـا هنـاك ازمة فى ((الثقافة العربيـة)) ؟ او علـى الأدق :

ما هى ، بالضبط ، الثقافة ((المـأزومة)) ، فى حيـاتنا العربيـة ؟

واية ثقافة هي المقصودة ، على التحقيق ؟

* * *

ان التأمل الفاحص فى السـؤال بصيغته هذه ، سيفتح امامنا طرقـا فى القضـية متنوعة ومختلفة عن الطرق التى كان السـؤال بصوره السالفة يؤدى الى اجابات عنها ، وان كانت اجابات هامة وكبيرة .

وعند هذا السؤال ، يمكن ان تنفتح فكرة يشير مؤداها الى ان الحديث المتصل عن ((ازمة الثقافة العربية)) ربما كان — من اساسه — غير صحيح ، او — على ادنى حد — منطويا على مغالطة عظيمة .

وتضيف الفكرة : ان الأزمة ، انما هى — فى حقيقة الحال — ازمة ثقافة الطبقات المسيطرة فى البـلاد العربية ، وليست ازمة ((الثقافة العربية)) على اطلاقها الذى يرى للثقافة العربية ((كتلة)) كلية واحدة .

وتخلص الفكرة الى ان الثقافة النقيض لثقافة الطبقـات المسيطرة ، هى — على عكس ما يرى القـائلون بالأزمة — فى حالة ملحوظة من حالات نموها وتطورها الكبيرين .

ولنفصل الفـكرة قليـلا .

* * *

ان معظم الذين يرون ان « الثقافة العربية » تعيش حالة « أزمـة » شديدة ، ينطلقون من مفهـوم للثقافة العربيـة « يطابق » بين الثقافـة السائدة التى تنتجها وتروج لهـا الطبقة السائدة (السـائدة سـياسيا واقتصاديا واجتماعيا وايديولوجيا) وبين مجمل الثقافة العربية .

ومثل هذه « المطابقة » تنطوى على مزلق نظرى ، يتجسد فى الخلط بين « الجزئى » و « الكلى » حتى يستحيل الجزئى مسحوبا على الكلى ، مساويا له ومطابقا .

كما ان مثل هذه « المطابقة » ، تنطوى على الوقوع فى خطـأ الرصد الواقعى والاجتماعى .

ان اصحاب نظـرية « ازمة الثقافة العربية » يتجـاهلون ان هناك ثقافتين لا ثقافة واحدة : ثقافة الطبقـات السائدة القاهرة ، وثقـافة الطبقات المسودة المقهورة ، اى : الثقافة البرجوازية ، والثقافة التقدمية .

والواقع ، أن الثقافة التي تعـاني أزمة شديدة ، هى ثقافة الطبقات السائدة القاهرة .

وهنا ، نحب ان نشير الى اننا حينما قلنا بوجود « ثقافتين » ، مشيرين الى الخلط بين « الجزئى » و « الكلى » ؛ لم يكن القصد من القول الزعم بأن انفصالا عسفيا يشطر الثقافة العربية شطرين معزولين ، ولا الزعم بأن الثقافة « البرجوازية » مجرد جانب جزئى قليل فى الكل العام للثقافة العربية .

على ان ثقافة الأمة ، عادة ، هى جماع ثقافة كل الطبقات التى تشكل هيكل الأمة الاجتماعى . وثقافة الأمة ، بذلك ، ليست محصورة أو مقصورة بثقافة طبقة من طبقاتها .

وصحيح ان كل مرحلة تاريخية ، بحسب معطياتها وتركيب القوى الاجتماعية بها ، تبرز واحدا من عناصر هذا الجماع الثقافى ، ليصبح الطرف الأوسع تأثيرا والأبرز دورا (وهو فى حالتنا هذه : الطرف البرجوازى) نظرا لتصديها لقيادة العمل الوطنى والاجتماعى فى فترات صعودها التاريخى ، لكن ذلك لا يعنى — بحال — الغاء الأطراف الأخرى فى هذا الجماع الثقافى .

على ان اللحظة التاريخية الراهنة ، قد تركت لمسات جديدة على لوحة التركيبة الاجتماعية — الثقافية العربية .

فمثلما شارفت هذه الطبقات السائدة والحاكمة — فى مجتمعاتنا العربية — طريقها المسدود ، على الصعيد السياسى ، فقد شارفت هذه الطبقات الطريق نفسه ، على المستوى الثقافى .

ان هذه الطبقات البرجوازية التى تصدت لقيادة بعض حلقات ومراحل النضال الوطنى والسياسى والاجتماعى العربى ، قد وصلت اليوم الى مأزقها النهائى : الذى تجسد ، ويتجسد ، فى عجزها الكبير فيما يتعلق بالمسألة الوطنية ، سواء من ناحية مواجهة (اسرائيل) أو ما سمى (بالصراع العربى الاسرائيلى) او من ناحية مواجهة الامبريالية ، فى صورتها الحديثة المتجددة .

كما يتجسد فى عجزها الكبير ، فيما يتعلق بالمسألة الاجتماعية ، عن انجاز وعدها بالعدل الاجتماعى و (تذويب الفوارق بين الطبقات) وتوفير حياة اجتماعية كريمة للشرائح البسيطة الفقيرة من شعبها الذى أولاها قيادته نظير هذا الوعد الموعود .

كما يتجسد فى عجزها الكبير ، فيما يتعلق بالمسألة الاقتصادية ، عن تحقيق دعواها بانجاز اقتصاد وطنى (مستقل) .

ويتجسد ، أخيرا ، فى عجزها الكبير ، فيما يتعلق بالمهمة الديمقراطية ، عن تحقيق مجتمعات ديمقراطية حقيقية .

ان هذه الطبقات ، ازاء هذا العجز المتعدد ، تنكص اليوم أو تنقلب على مجمل دعاواها وشعاراتها السابقة .

***

وإذا اتينا للصعيد الثقافي ، سنجد ان هذه الطبقات ، مثلما انقلبت على دعاواها وشعاراتها بخصوص المهام الوطنية والاجتماعية والاقتصادية والديمقراطية ، فانهما تنقلب على دعاواها وشعاراتها في الفكر والثقافة ، لتصبح — كما نرى بوضوح — اضيق صدرا بالاتجاهات الليبرالية والعقلانية والعلمانية والحداثية في الفكر العربي ، ناهيك عن الاتجاهات الفكرية التقدمية .

انهما — باختصار — تنقلب (حتى) على اعلامها ورموزها الفكريين ، الذين ساهموا ، في لحظة سابقة ، في دفع هذه الطبقات الى صدارة المد الوطني في مقدمة قيادة مرحلة النهضة ، او ما كان ينبغي ان يكون — بحق — مرحلة النهضة البرجوازية العربية الحديثة !!

ليس غريبا اذن — في هذا السياق — ان تتنكر هذه الطبقات للنزوع العلماني والعقلاني لمفكرين برجوازيين كبار مثل زكي نجيب محمود ولويس عوض ؛ أو — حتى — للنزوع التراثي التجديدي لمفكرين اسلاميين مستنيرين مثل عبد الرحمن الشرقاوي وحسين أمين ، مثلما فعلت منذ نصف قرن مع علي عبد الرازق وطه حسين .

وليس غريبا — في هذا السياق — ان تنبعث ، أو تبعث ، شتى الاتجاهات السلفية والثيوقراطية والرجعية في الحياة الفكرية العربية .

كل هذه العلامات ، انما هي تعبير عن « أزمة الثقافة البرجوازية العربية » تحديدا ، لا عن ازمة « الثقافة العربية » في اتساعها المريض .

* * *

ولقد انفجر الحديث مجددا ، بعد حصار بيروت عن أزمة الفكر العربي ، مثلما انفجر من قبل بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، وبعد اكتوبر ١٩٧٣ ومشتقاته من صلح ومعاهدة وسلام (مصري اسرائيلي) وشقاق (مصري عربي) .

عاد الحديث بعد حصار بيروت مشتعلا بنار حرائق بيروت وغارقا في دم الفلسطينيين : عجز العقل العربي ، انهيار الثقافة العربية ، وما الى هذا القبيل من مترادفات اليمة .

والحق ، ان الحقيقة التي جلتها حرائق حصار بيروت ، كانت تعبر عن « انهيار جذري » .

لكن الذي غاب عنا — وعن المتحدثين عن ازمة الفكر العربي برمته ؛ خاصة — هو التحقق من ان هذا الانهيار الجذري كان — في جوهر الحال — انهيارا جذريا للفكر العربي البرجوازي ، كتجل من تجليات الانهيار الذي اصاب الأنظمة والطبقات التي أفرزته وسيدته في سماء العرب .

ان المهزوم الأول فى بيروت،كان الأنظمة العربية وفكرها ، لا الشعوب وفكرها . فالشعب العربى فى بيروت هو الذى صمد ، والثقافة الثورية التقدمية العربية فى بيروت هى التى صمدت .

بل ان صمت بعض (الشعوب) العربيـــة فى أقطارها ، هو ــ فى حقيقة امره ــ صمت يضاف الى رصيد الانهيار للأنظمة العربيـــة ، لا لهـــذه الشعوب بالتحديد . تلك الأنظمة التى تمارس على شعوبها اشكالا من الكبت والقمع والعزل منعتهـــا ــ وتمنعها ــ من مزاولة تعبيرها عن نفسها عبـــر ما يزيد عن ربع قرن .

* * *

هذه الزاوية من معـــالجة القضية ، تجعلنا نرى بوضوح ، ان الثقافة الوطنية والتقدمية العربية غير منهارة وغير مأزومة ، بالمعنى الذى يســـود الحديث عن « ازمة الثقافة العربية » بعامة .

وهنا ، نبادر الى القـــول بان الثقافة الوطنية والتقدمية العربيـــة ليست خالية من المشاكل الكبيرة ، فمثل هذا القول سيكون ضربا من ضروب الوهم الزائف والغرور الخرب .

فللثقافة الوطنية التقدمية العربية مشاكلها البـــارزة ، ولعل اهمهـــا مشكلة التواصل والاتصال مع جماهيرها العربية العريضة .

مع ما يرتبط بهذه المشكلة من مشاكل نظرية ونضالية : مثل مشكلة خصوصية الطرح المـــادى الجدلى فى بلدان العـــالم العربى ، وتطـــويره تطويرا ينبع عن جملة السمات (الاجتماعية والثقافية والتاريخية) للبلدان العربية ، ضمن الأسس المنهجية العـــامة لهذا الطرح المـــادى الجدلى .

وليس الحديث عن « أزمة حـــركة التحرر الوطنى العربية » الذى بدأ يسرى فى الأوساط الثورية العربية فى الآونة الأخيرة ، الا اشـارة ــ من بعض وجوهه ــ الى نصيب الثقافة التقدمية والفكر الثورى من هذه الأزمة .

ان المفكرين الذين يفحصون ــ نظريا ــ ازمة حركة التحرر الوطنى العربية يشـيرون الى أن هذه الأزمة تنطوى على الافصـــاح عن مشكلتين متشابكتين :

الأولى ، هى عجز الطبقات البرجوازية (التى تقود الحركة،حتى الآن) عن اكمال مسيرتها بالمـدى الذى تتطلبه مصلحة شعوبها .

والثانية ، هى افتقار الطبقات الشعبية للنمو والنضج الكاملين اللذين يؤهلانها لقيـــادة العمل الوطنى بديلا عن الطبقات البرجوازية .

وبين المشكلتين تتفاعل الأزمة الكبيرة .

ومن هذا الضوء ، يمكن القـــول أن « مشـــكلة » الثقافة التقـــدمية تختلف فى (طبيعتها) عن « أزمة » الثقافة البرجوازية .

أن مشاكل الثقافة التقدمية ليست ــ على أية حال ــ من نوع محنـــة الانهيـــار الذاتى والافلاس الداخلى التى تعانيها ثقافة الطبقات السائدة .

الأزمة هنا — فى الفكر التقدمى — هى ازمة نمو وصعود ، بينما هى هناك — فى الفكر البرجوازى — هى ازمة انحدار وزوال .

وثمة فارقٌ جوهرى بين مشاكل « الحيـاة » ، ومشاكل « الموت » .

هو الفارق التاريخى بين بدايات تبلور طبقة ناهضة ، وبدايات انحدار طبقة سائدة » .

* * *

لقد شهد الفكر الوطنى والتقدمى العربى فى السنوات الثلاثين الأخيرة تطورات ملحوظة ؛ عملت على توسيع آفاقه النظـرية والايديولوجيــه ، وعلى تنويع وتجديد الطرق التى يرتادها ، والقضايا التى يتصدى لهـا بالبحث والتحليل .

وشهدتالحياة الفكرية العربية قدرا خصبا من الاجتهاداتوالاطروحات الفكرية والسياسية والفلسفية والادبية الهـامة ، التى ساقها اصـحابها من منظور تقـدمى .

ان الابداعات الفكرية المتجددة والجريئة لكل من : **حسين مروة والطبيب تيزينى ومهدى عامل وادونيس وعبد الكريم الخطيبى وانور عبد الملك وسمير امين** ، وغيرهم ، لا يمكن أن تعد علامة على انهيـار الثقافة العربية ، بل انها — تماما — علامة بارزة على نمـو واتسـاع وثراء الفكر الوطنى والتقــدمى العــربى .

بل ان المرء لا يكون مغاليـا او شاطا ، حينما يقـول ان وجه الثقافة الوطنية والتقدمية العربية على صعيد الابداع الادبى — كمثال — هو الوجه الأكثر اشراقا وعلوا فى الحيـاة الفكرية العربية .

ذلك ان الانتـاج الباهر لشعراء مثل : **محمود درويش وسعدى يوسف وعبداللطيف اللعبى وادونيس** ، او لروائيين مثل : **الطاهر وطار والطاهر ابن جلون وعبد الرحمن منيف واميل حبيبى وحليم بركات** وغيرهم، ليس الا دليـلا ناصعا على حيوية وتقدم الابداع الوطنى والتقدمى العربى .

ولسنا نود الاستطراد فى عرض المجـالات المختلفة فى حيـاتنا الفكرية والثقافية والابداعية ، فليس ذلك هو الغرض الأساسى . وحسبنا تلك الاشارة السريعة الى ما عرضنا فى مجـال الابداع الفـكرى والشعرى والروائى ، كمثـال .

* * *

اذن ، لمـاذا يسود الحديث ، بهـذا التعميم الخاطىء ، عن ازمـة الثقافة العربية باسرها ؟ أو على الادق لمـاذا يبدو الأمر — فعـلا — كأنـه « أزمة الثقافة العربية الشاملة » ؟

الواقع ان عدة عوامل تتداخل — مجتمعة — لتصنع او لتصطنع هـذا الشعور العـام بأن هنـاك « ازمة شاملة » فى الثقافة العربية الراهنة .

من هذه العـوامل ، ان اغلب الحديث الاساسى حـول أزمة الثقافة العربية ، يصدر عن المفكرين البرجوازيين « العقلانيين — والمستنيرين — والعلمانيين » .

وهؤلاء هم ، حقـــا ، اولى بالتأسى والتألم ، لأنهم هـــم المخذولون الأساسيون فى طبقتهم وفى فكر طبقتهم ، وهم الذين زحزحهم التراجـــع والعجز البرجوازى الى اواخر الصفوف محاطين بالانكار والشكوك ، بعد أن كانوا يتصدرون الصـــفوف محاطين بالتقدير والضوء الذى يليق بمفكرين رواد ، ابان فتوة طبقتهم وصعودها الوطنى ـــ الاجتماعى ـــ الفكرى .

لقد اصيب هؤلاء المفكرون بتخيبة امل داهمة ، حينما راوا ـــ ويرون ـــ تراجع القيم العقلانية والعلمانية والتجديدية التى افنوا اعمارهم فى سبيل تسييدها فى البنية الفكرية للمجتمع العربى .

ولـــما كان هؤلاء المفكرون « البرجوازيون » لا يتصورون فاصلا بين ثقافة « الطبقة البرجوازية » وبين « ثقافة الأمة » ، حيث الطبقة ـــ لديهم ـــ تساوى الأمة ، خاصة فى لحظات النهوض التاريخى الذى يقودهالبرجوازيون، فان اى نكوص او ترد لثقافة البرجوازية يعنى عندهم أن ثقافة الأمـــة بأسرها فى خطـــر .

ومن هذه العـــوامل ، انخداع بعض المفكرين والمثقفين التقدميين بهذا التصور الذى تقـــوم عليـــه رؤية المفكرين البرجوازيين لانهيـــار الثقـــافة العربيـــة .

فقد انخرط كثير من المفكرين والمثقفين التقدميين وراء الفهم المغلوط ، وراحوا يتصايحون ـــ هم الآخرون ـــ بانهيـــار « الثقافة العربيـــــة » وازمتها وعجزها ، متناسين أن الازمة الاصلية هى ازمة الفكر البرجوازى المسيطر ، كواحد من مظـــاهر ازمة طبقته المسيطرة .

بل لقد بلغ الانخـــراط فى هذا التصور ببعض المثقفين والمفـــكرين التقدميين درجـــة جعلتهم ينشدون العودة الى مرحلة رفاعة رافع الطهطاوى ومحمد عبده وقاسم امين ، وغيرهم من رواد التحديث « البرجوازى » العربى، فى اوائل ما سمى عصر « الدولة الحديثة » !!

والواقع ان هذا النشدان انما يتجاهل أن قرنا ونصف قرن قد مرا منذ الطهطاوى حتى لحظتنا الحاضرة ، بما تعنيه هذه الفترة الطويلة من تغيرات وتطورات وتحولات اجتماعية وسياسية واقتصادية وفكرية كثيرة .

تغيرات وتطورات كثيرة ، ابرزها جميعا أن موقـــع الطبقة البرجوازية ـــ التى قادت العمل الوطنى ، السياسى والاجتماعى والاقتصادى والفكرى، طوال هذه الفترة ـــ قد تغير ، لتصبح كابحا من كوابح العمل الشعبىالوطنى، وان طبقات اخرى قد بدات تصعد لتنجز ـــ او لتستكمل ـــ المهام الوطنية والاجتماعية والفكرية ، التى كانت منوطة بسابقتها ، والتى لم توف الطبقات البرجوازية المسيطرة شوطها الطويل الى مداه الـــكامل .

وهنا ، ينبغي التأكيد على أنه حري بالمثقفين والمفكرين التقدميين ، الا ينداحوا خلف هذا التصور الذي يصدر عنه المثقفون والمفكرون البرجوازيون. حتى لا يقعوا في مزلق الدعوة والترويج لبعث وترميم الثقافة البرجوازية وتطويل امدها . وهم المتقدميون .

ان الجهد الاساسي لهؤلاء المفكرين التقدميين ينبغي أن يكون موجهـا صوب تدعيم مواقع الثقافة التقدمية والفكر الناهض : تطويرا . وتعميقا ، وترسيخا . فتلك هي المهمة الأكثر جدارة من المناداة على الطهطاوي ولطفي السيد وقاسم أمين وغيرهم من المفكرين الذين ارتبط جهدهم العظيم بمعطيات ومهام تعدتها اللحظة التاريخية الاجتماعية الفكرية الراهنة .

* * *

اما أهم العوامل التي تساهم في جعل الحديث عن «ازمة الثقافة العربية» حديثا عاما ، وكأنه الحديث عن « أزمة ثقافة الأمة » بأسرها ، هو عامل ذو طرفين :

الطرف الأول ، هو المبدأ المعروف من أن ثقافة الطبقة الحاكمة السائدة تكون هي — عادة — الثقافة السائدة والأكثر رواجا .

فالطبقة الحاكمـة انما تحكم وتستمر ، بتسييد ادواتها الأيديولوجية والفكرية والاعلامية ، وهي — في هذا — مالكة الأجهزة والمؤسسات والتقنية التي تجعل من ثقافتها وأيديولوجيتها تبدو ان كما لو كانتا ثقافة وايديولوجية سائر طبقات المجتمع .

اما الطرف الثاني ، فهو أن ثقافة الطبقات الصاعدة، هي ثقافة مضطهدة مضروبة مضغوطة من قبل الطبقات الحاكمة ، التي تملك تقنية نشر الثقافة واجهزة انتاجها وترويجها ، بينما الطبقات الشعبية محرومة من تلك الأدوات.

فتظل محاولات كسر هذا الطوق ، محاولات مطمورة مغمورة في الأغلب ، او ضعيفة تعتمد الجهـد الذاتي (كما يحـدث في مصر ، كمثال) في أحسن الأحوال .

فاذا تضافر الطرفان واجتمعا (ثقافة سائدة قاهرة للطبقـة السائدة القاهرة + ثقافة مسودة مقهورة للطبقات المسودة المقهورة) بدا لنا الأفق كما لو ان الثقافة السائدة هي الثقافة الشاملة والوحيدة، وان اية ازمة في هذه الثقافة الشاملة الوحيدة هي ازمة شاملة في ثقافة الشعب بأسره .

وهي نتيجة خادعة .

اما العمل من اجل الا تصبح هذه الطبقة سائدة ، ولا تصبح ثقافتها — من ثم — سائدة ، والعمل من اجل الا تظل الطبقات الشعبية مقهورة ،

والا تظل ثقافتها — من ثم — مقهورة ، فذلك هو المناخ السياسى — الاجتماعى لمعالجة الوضع برمته على المستوى التاريخى .

على ان المنتاح الفكرى له ، فانما يبدأ من « فض الاشتباك » بين مفهوم «الثقافة البرجوازية» ومفهوم «الثقافة العربية» فى عمومه ، ومن الكف عن الاستغراق — لدرجة الغرق — فى وهم أن الثقافة العربية مأزومة طالما أن ثقافة الطبقات البرجوازية مأزومة .

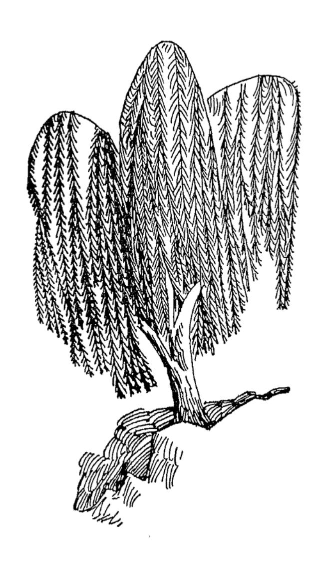
ليس المقصود هنا ، بالطبع ، ترك الثقافة البرجوازية تموت ، ولا دفعها للموت النهائى . ففى هذه الثقافة — فى آخر الأمر — جوانب علمانية وعقلانية وتجديدية ينبغى الاستفادة منها والحرص عليها ، ومن ثم ، التأسيس عليها لبناء ثقافة جديدة لا تتنكر لكل جوانب الثقافة الذاهبة ، ولا تنخرط فى جوانبها المنهارة ، فى أن .

المقصود ، بالتدقيق ، أن نكف عن الانخداع والانخراط .

أن نلتفت الى ثقافتنا الوطنية الديمقراطية والتقدمية .

فلئن كانت هذه الثقافة ليست هى السائدة اليوم ، فانها ثقافة المستقبل القريب .

شعر



فرحٌ بالماء

محمد عفيفى مطر

١ ـــ فصل الخبر المقدم

التف بالشمس وغبار المسافات المفتوحة
اغسل جسدى بالقش ورغوة الغضب وخناجر
العشب المسننة
وافتض أختام الريح وكمون الندى فى البراعم
يسكن النحل تحت ابطى وبين أصابعى تختبىء
الينابيع الخائفة
والأرض زجاجة تهشم الوان الطيف وتذريها على .
جسدى المعلق بين الجوع والربيع
أمتلىء شيئا فشيئا كاليقطين العسلى الأحمر المدلى
فوق أهرامات التراب ومصاطب التحاريق
انضج بطيئا

ب
ط
ى
ء
آ
وافرح بمراهقتى واكتشاف دمى
اتجلى للأطفال كرة أرضية لامعة تتدحرج
وللطاغية مؤامرة ملغومة
وللأحلاس الغاوين لغزا مطاردا
وانت تحت عينى حرث يتكور ويتجوف
لنـــا المشيئة حيث نشـــاء
وبين السرتين رغيف ينتظر الوارثين .

* * *

وهذا هو المـــاء والمـــاء والمـــاء
والماء بوابة يفتح الليل أقفالها فتمر الخلائق :
هذى مخاصرة البحر للبحر ،
هذا زواج الينابيع ، والنهر يسحب محرمة العرس
منقوشة بالدنانير والعشب .. ينثر أقراطه
واساورة ، المـــاء بوابة يفتح الصبح أقفالها :
هاهو الله يلقى تحياته شجرا
وحروفا يطيرها فى فضاء الكتابة
صـــــفوفا صـــــفوفا ..
خلعت قميص دمى .. اشتبكت من حبائل أسمائه
لحظة الصيد ، أوقفنى فى مفاجأة السنبلة
لأستألف الطير ، يختدع الطير لى :
اهبطى فى سلام الغيوم البطيئة .. فلتهبطى
فرح القلب أعقده سنبلا سنبلا ..
هذه لحظة الصيد :
سرب الحمائم يدخل أبراج ذاكرتى ،
كل ورقاء من نعمة الحرف تجدل عش الكلام .
هـــو الطـــير .
هذا هو البحر محتشد النوم تحت الملاءات والخضرة المعتمة
تلاعبه فى سرير التذكر شمس الكوابيس والوقت ،
معصمه ازدان بالأرض أسورة والبلاد الفسيحة
مرسومة فى مدارجه :

هاهى الأرض زهرية من رماد الهشاشة
منقوشة بالجعارين والخيل ، مكتوبة فى شظايا
العروش « النواويس » أسماء من ملكوا صولجاناتها ،
فوق فخارها المتكسر ما زالت القبلات القديمة دافئة
والخطى فوق وجه الجرانيت تصرخ
بين حطام العواميد والبهو آلهة تتكلم فى كتب الصلوات ..
استمع :

هاهو البحر يلبس أسورة الأرض يخلعها
والنساء الجميلات فى جسد البحر يفتحن لى طرق اللحظة
الملكية خضراء معتمة أو مشجرة بالحرير الرمادى
والحمرة القانية .
سماء الظهيرة مثقوبة ، ذهب الكون يهوى الى الماء
والبحر يفتح قفل خزائنه :
ذهب صاعد
ذهب هابط
والقباب على حافة الماء تخلع قمصان شهوتها الهاربة
وتطلق صرختها .
ـ : راحل أنت والذهب المتوحش فى لحظة المد
يبنى المدائن يحشد فى الماء قطعانه المعدنية ،
يبنى على الماء أبراجه والحمائم يسطقن من أفق الموت ؟!
أم أنت تغسل قمصان صوتك فى كتب الماء تنتظر
البحر تمشى على وجهه وتؤاخى ـ على صرخة الوقت
والمدن المستفيقة للموت ـ بين النجيل المرابط فى
قدميك وبين المسافة وهى تمد طنافسها وترج على
القاع مملكة النوم واللغة العذبة الجامحة ؟!
ـ : خلعت قميص دمى .. كل ما فيه أسماء نخل من
الغربة المستفيضة بين الأكف وبين العيون
القريبة فى الهمس ، أفعال موت مقنعة برماد الهشاشة ..
أرحـــل ..
هذا هو الرقص .. أنظره جسدا يتفرع
ايقاعه فى الفراهة والعنف ..
هاجسدى يتفكك فى الدهشة المستريبة ،
صيرنى الماء ماء والبسته صرختى ..
جسدى جسد البحر .. مابيننا وردة حية تتفتح
تغوى دمى بائتلاف الردى والفحولة
وأرحل .. والبحر عاصمتى وخطاى ،

أشاركه شهوات التنقل فى جسد الأرض ..
هل تفتح المدن المستفيقة للموت أبوابها للبريد
المسافر بينى وبين القبائل بالكتب الجارحة ؟!
بطيئا أساورها بين قيلولة الهاجرة
وبين الضباع المطيفة فى الحلم .
ماء ،
وهذا هو العرش .

***

هذا كرسى الانسان ممدود بين مخاضتى
الوطن الواســـع ،
مسقوف بشملة الليل المرتخية وعواميد
النهار المليء بتغيرات الظل والنور
هذا كرسى الانسان .. تعشش فى مخرماته
الى يوم الوعد يمامة خضراء محجلة مؤتلقة
بالأمومة
أكلمها وتكلمنى ، تطيف على وجه الماء فأنظر :
سيدة يتكشف عنها الزبد ويتفتح المحار .

***

هوت نجمة فاستضاءت ممالكها السبع ، وانتفضت
ناقة الماء منسوجة بالعروق المضيئة ،
مر سحاب كثير ، وفى الأرض أعجاز نخل على
هيئة الآدميين مصفوفة فى ممالكها ، الغيم يرمى
قناديله من فتوق الظلام السماوى ،
ينكشف الرمل فى خفة الحلم :
سيدة يتطاير بين ضفائرها سمك البرق
والماء ، ينكسر الأفق تحت خطاها .. فتهبط ،
فى الأرض أعجاز نخل على هيئة الآدميين
تهبط سيدة المـــاء والبرق ..
ــ : من أى طين شبوته المقادير فخارة ، أى آنية
أنت منها تنضحت نارا مبللة وترشحت عضوا فعضوا
وقلبت بين يدى جنائنك السبع وانعقدت فى
سريرى براعمك اللهبية حتى استوينا قطافا دما ؟!

٢ ــ فصل الأركان الملتبسة

للقبيلة نار مرمدة ..
ليس من جوهر النار الا دم جمرة فى رماد التذكر ،

طقس القرى وشميم الثريدة والبن والهيل صلصلة فى
بقايا القصيدة ،
نوم النساء تخطفه فزع الحلم :
كانت سماء زجاجية وغرابيب سود تدوم
كالعصف .. كانت تدق السماء فتثقبها والشظايا المدماة
تهوى ومن تحتها الطير والخيل أعناقها تطاير والنزف
يعلو ويعلو .. فيفتحن من صرخة الرؤية الجفن :
أرض مدى يتشقق من ظمأ طال موسمه ،
والشموس الخفيضة ترمى الجريد المسفع ،
والعشب رمل تذريه بين المضارب لافحة الريح ..
خيمة شعر تداولها الخرق والرتق ، شمس الرمادة
ذائبة فى احمرار العيون ابيضاض الشفاه المملحة ،
انتبذ الأهل من وقدة الصهد رمل الجحيم يديرون أرغفة
اللغو بينهمو يأكلون الأحاديث تأكل أكبادهم لهجات التذكر ،
أيديهمو تتلقط جمر الحصى ،
ويخطون فى الرمل يستقرئون الطوالع والقص
يستنهضون العرافات ارث القيافة والزجر ،
والشمس تدنو جمالتها اللهبية ..
هم حملونى شموسا تذيب اليرابيع والضب
راحلتى ظمأ كدسته التواريخ جوع يؤاكلنى جسدى ..
وانا من زمان القبيلة أصطحب الغول أسمع زمزمة
لاغتلام السعالى مع الجن
احمل سجع الألية والموثق الصعب ، والنهر
وجه الطريدة بين سراب السباسب .

* * *

وغلبنى الحال واعتورتنى واردات الحواس
وعوارض المشاهدة ، وكتاب الأرض يتقلب
بين التأويل فألملم من صدأ الحروف قائم الأمر
وفسحة البصيرة ..
للبلاد أطراف مبللة يغمرها الماء :
جدائل محلولة فى البحر تترسب عليها بلورات
الملح الفضى فيشتعل الرأس شيبا
والطمث لما ينقطع .
اقدام مرتخية تتناسل بين أصابعها السراطين
والكائنات الهلامية والصدفية وغراء الزواحف

المتسافدة والأعشاب المتوهجة .. وبينها وبين
الخطوة مسافة دم لا يجىء .
فم يتقرح فى شفتيه خراج الكلام وتعشش
الطيور بين أسنانه المفلجة .
وينمو الطحلب والنخل على بقايا الفرائس
وبينه وبين البلاغ مسافة صرخة مطفأة
فى الذاكرة لا تعلو .
يدان معقودتا الأصابع تتساقط منهما الحناء
ويقطر الدهن ، فتشتعل غرائز القرش
وتشتبك الحيتان حول الفلزات المفتتة
المصبوغة بالعندم والعناب .
وللبلاد شكل الجسة المسجى الذى
يحمله قتب من معجون النفط وريم السلالات
المتخمرة وغائط الكلبيين
تسمل الشمس عينيه :
أو ليس من ماء بل اليس من
وهم الفرح به بل أليس من وهم وجوده فى
قيعة هنا أو هناك !!
بل ماء وجسد نقيع لا يغرق ولا يشرب
هلك الطالب والمطلوب ..

***

تخطفنى الجنـــد ..
قصر أبيك على النهر :
أعمدة مرمر يتعرق فيه تداخل لون بلون
وصوت الخطى زجل تتعالى القباب به
والسماوات معصورة تتقطر بين الثريات
نهر وشمس أسيران فى السقف ؟!
قلت : انتهيت وماكدت أبدأ ..
لم تتلق القبيلة بشراى بالعشب والماء .

***

وأما من أوتى وعده كظما وألقى منه
مكانا ضيقا مقرنا فسوف تصلصل مقاوده
ويصلى ندما يفرى وحزنا سعيرا وثبورا ..
وهم يستقرئون الرمل يخطون ويمحون
ولو يجدون ملجأ أو مغارات أو مدخلا

لولوا اليه وقد استيأسوا يتضعضعون
فمن يفتدينى بصرخة مورقة أو عشبة حلم
تخضر فى مراحم التأويل أو غيمة ودق مبشر !!
هلك الطالب والمطلوب ..

***

وقلت : احتمل غمة البرمكيين .. ليس لها دون شعب
الجزيرة كاشفة .. فجأة سوف يعلو غبار الجزيرة الوية ..
قد تكون دما هامة يتأجل ارواؤها قد
تكون بأفواههم صرخة الفتح ..
قلت : احتمل غمة البرمكيين .. قد ثقلت فى
يديك ورجليك أصفادهم وهمو رغب طامع يتحشدهم ..
فاحتمل ما ترى من عصامية للتواطؤ ، من صلف
الادعاء المداهن .. قلت احتمل نعمة تتقطر من
أوجه البرمكيين عافية وامتلاء دم وامتلاكا لظهر
البسيطة ، فلتحتمل ما ترى من رخاوتهم وتخلعهم باكتمال
الخنوثة والكبرياء فذلك بهو نواويسهم وهو
غربتك المستفيضة بالروع أسرك فى
الظمأ الحجرى وفيض الهواجس عض القيود على
معصميك ورجليك ..
همهمة للحديد وجائشة للمحبك من
زرد الجند .. ولت غواش التقلب فى المشهد الوحش ..
وانشق من فلق الصبح وجهك يدنو ويدنو كبارقة
الغيم فى صحراء القبيلة ..
هذا اذن قمر الماء يرسف فى مرمر البرمكيين !!
واصطف خلق كثير ..
فلما اشتبكنا دما وافتديت الأسير بهزة رأس
وأوسعت لى من مقامى وتوجتنى باحتلائك عريانة
وتكسرت بين ذهولى وخوفى اقتربت ابتعدت فقد
سطع القسم الصعب من ليل أسجاعه امتد بينى
وبينك افق المضارب وارتفعت خيمة الشعر فى المحل
وانعقدت خيمة من جراد تشظى
تكشف وش الزرابى وانحسرت متفترة رجفة
الفيضان الحريرى عن حاصب من سماء تهدم

***

أهلة فضية لامعة من صوت الخبب قد
سلكتها طرفا بطرف حوافر المهرة ، يتراجع
صداها الى الوراء ولا يتلاشى ،
سلسلة ممتدة هى ، تربط آخر الخطى بأول الطريق
وشهقات الوداع المسجوع وهمهمة العرافين
وأشكال الكتابة فى الرمل ونقوش التحاريق
المشجرة بالظمأ ورخاوة الموت المعرش بالرماد
وشظايا الشمس وصواعق الغرابيب المنقضة على
الجيف
فكيف والصوت والصدى حلق متداخل يعلو
ويعلو حتى لينيع من ضربات القلب ورعدة
الجسد الذى يطوى ويبسط من وهب
واشتهاء .. فكيف .. وهل هودج قمر مرمر ؟!

٣ — فصل المبتدأ المؤخـــر

استفاق السيد بغتة الرؤية فى نفسه وفى الآفاق .
قال أفليست الأرض واسعة والبلاد مسرى ومقيل !
فخرج من الدمع ولبس احرام الجماعة ،
وتمنطق بوعى دمه وشهوة الشـــهادة وقوة
الفطرة العارية من كل كسب واستباق
تلك ولادة يعرف طعم زنجبيلها ونكهة قهوتهـــا
وسليقة الأحاديث المرســـلة
.. تلك سليقة البشرى :
جموع أعين شاخصة
وموج يعلوه موج هو الهاجس المنتشر .
صخب واصطفاق رايات ورغو من بهجـــة
الألوان هو النبأ العظيم المتفلت من
حـــدود الكلام وشبكة الصـــياغة الفاصلة .
قالت له صاحبته : عم يتساءلون !
قال : « لقد مكر الذين من قبلهم فأتى
الله بنيانهم من القـــواعد فخر عليهم السقف
من فوقهم وأتاهم العذاب من حيث لا يشعرون »
قالت : لا تحزن .. أفليست الأرض واسعة !
قال : فليسقط ما استعلوا به وملكوا الأرض
وليدمدم عليهم غضب الشعب بما أجرموا
قالت : عذبك صوت آبائك فاسمع لهم سمع الطاعة

وأنهم لرادوك الى معاد هو طعم القهوة ونكهة
الهيل وشميم الحطب فى نار القبيلة
فأحكم عقـــدة الكلمة وامتلىء بالمجـــاز
قال : فان لم تفض بى الأرض خرجت عليهـــا
ورفعت من خواتل المجـــاز ما يعرفنى به
أصـــحابى وأعرفهم
فاذا جـــاء الوقت امتلأت بنـــا الشعاب .
قالت : وهذا هو ينتصف الليـــل
فهل متبر أنت ما أحكموا من كيـــد
مهما تكن الظلمـــة فولاذا صرحا ممردا أو
بريق سيف مشرع من الأقاصى له مكاء وتصدية !
« لو كان عرضا قريبا وسفرا قاصدا لا تبعوك »

— ١ —

قلت : يا قمر المـــاء .. بينى وبينك عقدة عشق تشـــد
عراها ســـحابة
تنقل أخفافها من دمى للفضاء وتعلى مقالمك بين
العشيرة فى آخـــر الأرض .
للأمهات العجـــائز وشم الأهلة والطير ،
اقراطهن دم صدأ يتقطر دمع تؤرجح جوهره فى
اشتعال الضفائر بالشيب غابرة من بروق اللواقح .
هذا أنا وانفراطك بين يدى مما لك من شـــهوة وارتباك ،
سريرك متقد بالعروش الخبيئة والليـــل جمر المجرات والحلم ،
قلت القراءة فى الرمل والضرب فى كلمات الحصى والرياح
مطاردة ليس تتركنى فى استتارى بمجد الغواية والعشق ..
يصاعد الشعر بين عظامى غزالة شـــوك تراكض ركض
الصدى فى البوادى وتنزف ذاكرتى :
(هواى مع الركب اليمانين مصعد*
جنيب وجثمانى بمكة موثـــق
عجبت لمسراها وانى تخلصـــت
الى وباب السجن دونى مغلق
ألمت فحيت ثم قامت فودعت
فلمـــا تولت كادت النفس تزهـــق
فلا تحسبى أنى تخشعت بعـــدكم
لشىء ولا أنى من المـــوت أفرق

---

* من شعر جعفر بن علبة الحارثى — تقتل ١٤٣ هـ

ولا أن نفسى يزدهيها وعيـــدهم
ولا أننى بالمشى فى القيد أخرق
ولكن عرتنى من هــواك صبابة
كما كنت ألقى منك اذ أنا مطلق)

— ٢ —

تأولت رؤياى .. هذا الجنون الفقير المكدس
بالعشق والملك والذهب الدموى ينابذنى جســـدا بالمجازات
روحـــا بوهج الخلاخيـــل
أسورة بالقيـــود تعض على معصمى ،
جنـــــون فقـــير
تأولته ، وتكذبت رمى الحصى والكتابات فى الرمل
فلينظروا :
ملكة أمـــة فى حبائل عبد أمير
وحوت من المرمر الأرجوانى يحمل فوق تعاريقه
وزعانفه الذهبية بحرا رخاء وزورق آنية فضة
يتهـــادى على المـــاء ،
بين الفضـــا والغيـــوم السرين
تخوفت أن يعرفونى ، تكذبت ما يكتبون على الرمل ،
موهت ما يقـــرأون ..
وأقبلت فى زخرف العشـــــق
هيأت من جسدى مثلمـــا يفعل الميتون :
حنوط ، وطيب يؤخر ما يفضـــح المـــوت ، أبهة من
هوينى وخطو ثقيـــل ، وأقمطة من شـــيات ،
وباذخة كفن من حـــرير
وأنت تألفتنى بوعود القيـــامة من جســـدينا ومن
جســـــد الوقت ،
فلبتنى بين حـــالين :
حال هى العشـــق فى مرمر الملكوت
وحال هى المجد فى ملكوت الجنـــون الفقير ..

— ٣ —

ـــ : أهذا هو العـــود على البدء ؟!
ـــ : أجل ، هو العـــود على البدء .
ـــ : كيف وقد أصبحت اســـما من أسماء الذاكرة
ولأشـــجارك خشـــب فى المواقد ورائحـــة فى
الوليمـــة التى تتســـع لوافدين يتزاحمون !
ـــ : فى البدء كنت ـــ بين أمى وأبى ـــ اســـما من

أسماء الحلم وطقسا من طقوس المـاء المشـمولة
بغبش الفجر وأباريق الفخار واللبان المـر
وبقـايا الحناء على الكعبين
وكانت قصار السور تنعقد خيمة على استئلافات
الصبا وايقاعات الضـحى والليـل اذا سجى
هو العـود على البـدء
الليل والنهـار بوابتان على طريق المملكة
أبى عن يمينى وأمى عن شمالى والبـلاد تخلع
لهجة الطفـولة وتعلو منصة لكلام الوعد والوعيد
وتمتد حصيرة للخوف والجوع ومخدة للكوابيس
والمـاء جمرة التذكر الموقدة
أنفخ فيهـا وأنظر ما وراء زخرف الصـخر ومرمر المجازات
لأشـهد كيف يكون مجد الينابيع المنتفضة .

***

عقدة من ضفائرك انفرطت بين كفى
خامرنى من عصافير حنائها وروائحها طائف
من دوار ، وزلزلة لم تكد تعترينى حتى
رأيت سهيلا يلامحنى من ذؤاباتها ،
والثريا المدلاة فوق السرير تؤرجحها
سنة من نعـاس .
ومرت سـحابة
تحل عراها وتفتـح أزرارها ، استترت فى
زجـاج السماوات وانكشفت ومضة ومضة
وهى تخصف تاجا من السعف الغض ،
بين يديهـا تهب الرمال المضيئة والطير
عاصفة والميـاه تصلصل بين السـماوات
صلصلة تتقبب ناشرة فى الفضـاء
البعيد جناحين من ظلمة الفيضـان ،
فهل ناقة هدرت فانتبهنا علـى مرمر
القصر يخلع أقدامه من مواطئها ، القصر
يرفع مرساته ويلملم خطـوته الحجـرية من
مقلع الأرض يرفـع أعمدة من دخان وأتربة
تتماوج فى الريح ؟ هل ناقة هدرت فالرواق
المهدم يرجف بالمـاء يزلزل الهودج الملكى وتهوى
السلاسل فالأرض مفتوحة لجـة ؟
أم تأولت رؤياى فافتقدت من سريرك غاشية
من جنـون المجـازات !!

قصة قصيرة

حوار عائلى

اسماعيل العادلى



بهدوء شديد أدار المفتاح فى الباب ، واجتهد قدر طاقته الا يحدث الباب صوتا وهو ينغلق ، وعندما مد يده فى الظلام وضغط على مفتاح النور ، فوجىء بها جالسة على المقعد المواجه للباب ، متفوحة العينين ، تحدق فيه . أرتبك قليلا ، ثم اصطنع ابتسامة صغيرة ، وتلعثم قائلا :

ـ معذرة .. تأخرت

رفعت عينيها الى الساعة المعلقة على الحائط ، ثم قالت بحدة :

ــ الواحدة صباحا ! طوال عمرك تأتى فى الظهيرة ولا تبرح البيت، واليوم بالذات لا ترجع الا فى الواحدة صباحا .

فوجىء هو بهجومها ، فازداد ارتباكه ، حاول أن يبرر التأخير .

ــ قال لها :

ــ فى الحقيقة .. الظروف ..

قاطعته بنفس الحدة :

ــ على العموم لا يهم فلم انم بعد ..

وفجأة رأت اللفافة التى يحملها فى يده ، فأضافت ساخرة :

ــ ولم تنس أن تشترى لى البسبوسة ، كى تضحك على عقلى ، لكن أعلم أنى لن أذوقها بلسانى حتى نتحدث ..

قال لها مهدئا :

ــ سنتحدث .. سنتحدث ..

صرخت :

ــ الآن .. اجلس أمامى هنا وتحدث معى الآن .

بصوت خفيض ، وبحركة من يده ، قال لها محذرا :

ــ كريمة .. اهدئى .. الدنيا ليل والناس نيام .

بصوت أكثر ارتفاعا ، وأكثر حدة ردت :

ــ لا يهمنى .

ادرك أنها مصرة على الصدام ، فقرر التراجع مؤقتا ، جلس على المقعد المجاور للباب ، ووضع اللفافة على المنضدة ونظر اليهــا ملاينا . وقــال :

ــ ها أنا قد جلست ، هــل تسمحين لى بتغيير ملابسى ودخــول الحمام قبل أن نتحدث .

وضحك ضحكة قصيرة قال بعدها :

ــ كى أكون على راحتى .

شوحت بيدها قائلة :

ــ افعل ما تشاء يا كمال الدين ، لكنك لن تفلت منى الليلة .

قام واقفا ، وبينما هو يمــر الى جوارها مد يده الى وجهها وقال مداعبا :

ــ افردى هذا قليلا

ضربته على يده بقوة ، وقالت بشراسة :

ــ لا تلسمنى .

استمر فى سيره ، فخرج من الصــالة الى الممر الطويل المفضى الى الغرف ، دخل الى غرفته الواسعة ذات السقف المرتفع وأغلق الباب ، تباطأ فى خلع ملابسه ، فــكر وهو يرتدى البيجاما أن ينتزع منها المبادأة

بالهجوم فيصرخ ويزعق ويحتد ، لكنه عندما تذكر نبرة صوتها تراجع عن ذلك ، فى طريقه للخروج من الغرفة وقف لحظة أمام الباب الداخلى الذى يؤدى الى غرفتها والذى أغلق بعشرات المسامير الكبيرة وقال ان التهاون والخوف هما اللذان أديا بى الى ذلك ، واذا تهاونت الليلة فقدت مملكتى كلهـا .

خرج من الغرفة واتجه الى الحمام ، وما أن فتح الباب حتى صدمته الرائحة الكريهة ، نظر الى الماسورة المكسورة ، وهم برفع صوته شاخطا ، لا عنا ، لكنه تذكر أنه قال لها فى الصباح أنه سيمر على السباك عند عودته فى الظهيرة ، فسكت مرغما . وقف أمام الحوض ونظر الىوجهه فى المرآة ، وتحسس الشعيرات البيضاء النابتة فى ذقنه ، وقال أحلقها صباح الغد ، ثم ابتسم حتى بانت أسنانه المصفرة ، وقال بامكانى أن أوافقهما الآن ، ثم أتسلل من خلف ظهرها وافسد المشروع بعد ذلك . وقبل أن يخرج من الحمام ، وبينما كان يجفف وجهه بالمنشفة ، قال لنفسه: لا ، الحل الأمثل أن أضيع الليلة فى الأخذ والرد ، ثم اطلب مهلة أخرى للتفكير .

دخل الى الصالة باسما ، نظر الى الدولاب الزجاجى فى ركن الصالة، وقال لها :

ـ هل جاءت صفاء ابنة عبد التواب افندى لأخذ فستانها ؟ هذه البنت بيضة للغاية ، لحمها فى لون اللبن الحليب .

نظرت اليه بطرف عينها وقالت مستهزئة :

ـ منذ متى وأنت تهتم بالنسوان ؟

وخزته الكلمة ، نظر الى عينيها مستفزا وقال :

ـ طوال عمرى .

لم تخفها لهجته ، اعتدلت فواجهته ، وقالت له مكايدة :

ـ كان ذلك فيما مضى ، وكنت احس بك وانت تتلصص على زبوناتى وهن يخلعن ثيابهن ، لكنك بعد موت المرحوم بابا توقفت عن ذلك ، ركب الجنون رأسك وأصبحت لا تتلصص الا على واحدة بالذات.

تغاضى عن الجملة الأخيرة ، أسقطها من حسابه تماما ، وأمسك بكلمة الجنون ، وتصنع الغضب ، وقال لها بلهجة معاتبة :

ـ أنا مجنون يا كريمة ؟ أخوكى الكبير مجنون يا كريمة ؟

أحست هى بنبرة التصنع فى صوته ، فقررت قطع الطريق عليه حتى لا يتمادى ، قالت :

ـ على العموم سامحنى ، لم أكن اقصد ، لكن لندخل فى الموضوع

قال لها :

ــ بشرط ..

قالت :

ــ ما هو ؟

قال :

ــ أن يكون الحــــديث بالعقل ، وبصوت خفيض فنحن فى نصف الليــــل .

قالت :

ــ اتفقنا ..

اتجه الى مقعده ليجلس ، لكنه قبل أن يفعل ، التفت اليها قائلا :

ــ الا تأخذى أولا قطعة من البسبوسة ، ان السكريات تهــدىء الأعصاب .

قامت واقفة ، وانقضت على لفافة البسبوسة ، وقذفتها بكل قوتها لترتطم بزجاج الدولاب وتسقط بعد ذلك على الأرض ، وبأعلى صوتها صاحت :

ــ هاهى بسبوستك ، ووالله ، والله ، والله ، اذا لم تكف عن ذلك ، لأملأن الدنيا صواتا ، وافضحنك الليلة يا كمال الدين .

انكمش هو كجرذ ضئيل ، بلع ريقه عدة مرات ، وعندما رفع وجهه وجدها ماتزال تقف بالقرب منه ، ربت على كتفها وهو يقول :

ــ لا تغضبى ..

ثم قرب فمه من خدها قاصدا تقبيلهــــا ، أدركت هى ما يقصده ، فزغدته فى صدره وهى تصرخ فيه :

ــ ابتعد عنى بأنفاسك الكريهة .

آلمته الضربة ، وضع يده على صـــــدره واتجه الى المقعــــد الذى كانت تجلس عليه ، جلس وهو يفكر بسرعة فيما يجب عليه أن يفعله ، هــــل يتصنع الغضب وينهى المناقشة ويقوم الى غرفته ، أم ينفذ خطته ؟
انتظر لحظة حتى جلست هى على المقعد المجاورة للمنضدة ، ثم قال لها بصوت حاول أن يخفى ارتباكه :

ــ رغم كل شىء يا كريمة فأنت اختى الصغيرة ، وأنا مضطر الى أن اغفر لك ،

وأضاف بعد لحظة من الصمت :

ـ انا تحت أمرك ، ماذا تريدين أن تقولى ؟

نظرت اليه لتكشف مدى صدقه ، كان وجهه املسا خاليـــا من اى تعبير ، ظنت انه اخيرا قد جلس ليتحدث معها ، قالت له بصـــوت ملىء بالعتاب :

ـ ماذا اقول لك ؟ لقد قلت لك فى الصباح ، وقلت له بالأمس ، وقلت لك فى الاســـبوع الماضى والشهر الماضى ..

موضوع سيد يا اخى ، لماذا ترفض زواجى منه ؟

قلت لك فى الصباح أن اخته زارتنى بالأمس وطالبتنى بعقاد نافع ، اما أن نقول للرجل أهلا وسهلا أو نقول له مع السلامة .

احس هو بما فى صوتها من توسل ورجاء ، أدرك انهـــا فى موقف السؤال والطلب ، فرد ساقيه ، وقال لها :

ـ يا كريمة مثل هذه الموضوعات لا تؤخذ بتسرع ، انه زواج هل تعرفين ما الذى يعنيه الزواج ؟

قالت له :

ـ أعرف ، ولكن تذكر اننى لم اعـــد صغيرة ، فى الشهر الماضى اكملت الرابعة والثلاثين .. زمان كنت تقـــول لى مازلت صـــغيرة على الزواج ، وبعد ذلك كلما تعطف رجل وطرق علينـــا الباب اكتشفت فيه عشرات العيوب حـــتى توقف الرجال عن المجىء .. الآن ماذا تقول فى سيد .. ماذا لديك ضده ؟

بوقار زائف قال لها :

ـ بصراحة اسرته لا تعجبنى .

عادت اليها حدتها ، صرخت فيه :

ـ ماذا ؟

قال لها بنفس اللهجة الهادئة :

ـ اسرته .. اسرته لا تعجبنى ..

خبطت المنضدة بيدها ، مال جذعها الى الامام ، صرخت فيه :

ـ وهل تعجبك أسرتنا ؟ هل لنا أسرة ؟

أنا أسرتك ، وأنت أسرتى ، هل تعرف غيرى قريبا لك ؟

فرد كفه فى مواجهتها قائلا :

لا .. الوضع يختلف .. كان جدك عمدة هل نسيتى ؟

ضحكت ساخرة ، وخبطت ساقيها بيدها وقالت :

ــ يا حسرتى .. ومات وشبع موتا ، وجاء أبوك الى هنا وضيع فلوسه ، وتزوج من واحدة أخرى بلا أسرة . هل رأيت قريبا لك فى عزاء أمك أو عزاء أبيك ؟

قام واقفا ، وضع يديه فى جيوب البيجاما وقال لها :

ــ وهو .. هو نفسه ، لقد سألت عنه ، قالوا انه موظف صغير .

قامت هى الأخرى واقفة ، وجهت أصبعها الى صدره قائلة :

ــ وأنت ! .. بأعوامك الخمسين الست موظفا صغيرا ، وأنا الست خياطة ؟

قال لها موضحا :

ــ راتبه ، راتبه لا يكفى لاقامة بيت .

ضحكت ضحكة هازئة وقالت :

ــ سأساعده ، لا تنسى أننى أكسب من الخياطة .

تصور هو أنه أمسك بها ، قال لها :

ــ آه ، هو طامع فى فلوسك اذن .

فردت كفيها فى مواجهته وقالت :

ــ وأنت ؟ الست كذلك ؟

ــ خبط المنضدة بيده ، وقال لها بحدة حقيقية :

ــ لا .. هذا كثير .

خبطت هى الأخرى المنضدة ، وصاحت فيه بصوت أعلى من صوته:

ــ الحق لا يغضب أحد .

سكت لحظة ، حاول أن يفكر ، مد يده وأخرج نظارته الطبية الغليظة من جيب البيجاما العلوى ، وضعها على عينيه ونظر اليها وقال :

ـــ باختصار ، أنا غير موافق على هذا الزواج .

صاحت فى وجهه :

ـــ سأتزوجه ، سأتزوجه رغم أنفك .

كان هو قد استعاد هدوئه تماما ، لكنه تصنع الغضب ، وقال لها محتدا :

ـــ اذن أقتلك ، وأقتله .

ضحكت هى ، ضحكة حقيقية ، مليئة بالسخرية ، وخبطت صدرها بيدها ، وهى تقول :

ـــ حقا ؟ لقد أخفتنى .

ثم شوحت بيدها قائلة :

ـــ اذهب وتشـــطر على من يتخطونك فى الترقية ، أو حـــتى على العيال فى الشارع ، ولا تتشطر على .

نظر اليها لحظة لا يدرى ما يقول ، ثم قال لها :

ـــ سترين .

واستدار وسار فى الممر المؤدى الى غرفته .

فى أعقابه صاحت هى :

ـــ وأنت أيضا سترى .

لم يجبها .

اضافت :

ـــ أنا أعرف ما فى رأسك القذر ، ولن يحدث ، لن يحدث أبدا .

فى نفس اللحظة ، كان هو قد وصل الى غرفته ، فدخـــل وأغلـــق البـــاب .

دولة الألفاظ

عن النهضة فى الفكر المغربى الحديث

عبد القادر الشاوى

المغرب

الكتـــابة .. المتن والحاشية

اذا اكتفينا بما يعلنه الشيخ محمـــد الجزولى من انه اقـــدم على نشر (ذكرياته) (١) « ترضية **للنفس** وتلذذا **بذكريات المــاضى الحبيب** ، وتلبيـــة للرغبة الجامحة **فى ابقائها على قيد الحياة** ، وللمقارنة بين أسلوب الكلمة منذ خمسين سنة وأسلوبها اليوم .. » (ص ٢) ، فلن نظفر بأى شىء يمكننا من معرفة ـــ ولو معرفة نسبية ـــ الدوافع الخبيئة التى حدت بالشيخ الوقور الى نبش (المـــاضى) بعد أن انحدر من « جو الفن والأدب الى صعيد الكد والعمل ... فانفصلت عن ذلك الصف ، ووضعت ما كنت خبرته على جانب الرف .. » (ص ٣) . خصوصا وأنه يقول هذا من **الحاضر** (الذى كان حاضرا فى سنة ١٩٧١) . فلو توقفنا مثلا عندما يعنيه بترضية النفس والتلذذ بذكريات المــاضى ... الخ ، لمــا وجدنا فى ذلك ما يرضينا نحن ولا ما يلذ لنـــا ذكره من ماضيه ، وبالجملة فتلك أسباب شخصية ، ذاتية ، تسكنه وقد تؤرقه ، ولكنها لا تفيدنا فى البحث عن معنى الكتابة ، وأساسا ، عن معنى « احياء » الكتابة والتعريف بها ، بل والاغراء بقراءتها والانصات لحديثها التاريخى بعد ما يزيد عن نصف قرن من كتابتها ، وليس ، زيادة ، فى الهدف الخارجى الذى توهمه ، ونعنى : المقارنة بين أسلوب الكلمة منذ خمسين سنة ، وأسلوبها اليوم ، ما يجدى نفعا ، لأن حصيلة المقارنة ستكون سلبيـــة تماما ، فواقع الاختلاف ملحوظ ، وطبيعته مؤكدة وظروفه متمايزة .

فهل ترانا بهذا نهدف الى استنطاق المـــاضى نفسه أم لمحاورة ذات الشيخ محمد الجزولى ؟ . وهل فى الوقوف على ما سميناه بالدوافع الخبيئة ما يكشف عن موضوع الكتابة ويظهر خصائصها ، أو ما يعرى ذات الشخص

الكاتب نفسه و « يمجهر » مكنوناته ؟ ... أسئلة أوحى لنا بها (موريس بلانشو) عندما تساءل (بصدد لجوء الكاتب الى ذكرياته) عن الأشياء التى يجب عليه أن يتذكرها(٢) ، وسنعمد الى استبدال (نسيان) بلانشو (بحنين) الشيخ الجزولى ، بغية الاحاطة بكتابته ، أى بذكرياته أيضا ، فذلك أبلغ كما أرى .

حنين **الشيخ** الى ذكريات **الشباب** عن طريق **الكتابة** (أى الحنين أيضا). لكن : ما الحنين(٣) ؟ وما وضعية الشيخ ، وما الذكريات . وما الشباب ؟ ... الخ .

أسئلة أخرى ترتبط بموضوعنا ، وتستحق اهتماما يجلى ما تضمره من مبهمات . فهل نقول بأن الحنين هو عملية ذهنية ـ نفسية أرجعت الشيخ الوقور ، بدوافعها الغامضة ، الى ماض يمتد فى الزمن نصف قرن ، طواه النسيان وشوهته الذاكرة ؟ . وهل هو رغبة ذاتية لتجاهل الحاضر ؟ وكيف يعيش الشيخ ؟ فى انقطاع عن واقعه ؟ فى عزلة « صوفية » ؟ أيعبد الماضى ويقدسه ؟ أيجافى الحاضر ويخاصمه ؟ . أبه سقم ويعترى وجدانه الكدر ؟ .. ثم هل بينه وبين ذكرياته مسافة زمنية فقط ، أم وجدانية أيضا ؟ ، هل يصوغ ذكرياته الماضية مجددا ، أم يستذكر ماضيه الزائل ؟ وما الذى يجعل شبابه فى شيخوخته حاضرا ؟ ... الخ .

تختلف الأسئلة ، وفى اختلافها ، كما سنرى ، درجات تمس **التاريخ** (الماضى/الحاضر) **والمجال** (الفعل/القول) **والذات** (الشباب/الشيخوخة) وسنحاول الالمام بذلك تدريجيا .

(أ) التاريخ :

ويخبرنا محمد الجزولى انه عمد فى (ذكريات من ربيع الحياة) الى استذكار « ما كنت نظمته منذ حوالى خمسين سنة خلت من قصائد وقطع شعرية ... استدعتها أحداث ومناسبات ، وكان ذلك بين ابريل ١٩١٩ وأبريل ١٩٢٣ » (ص ٣) . والمدة هذه ـ أربع سنوات ـ هى الفترة الزمنية التى قضاها سالك الوظيف (القضاء ؟) ، غير أنه ، كما يضيف ، انفصل عنه ، فانقطع ما بينه وبين النظم من اتصال ، بحيث قذفته « أمواج الاكتساب الى ما وراء هاتيك الأبواب ، والحياة حظوظ ، وللضرورة أحكام .. » (ص ٣) .

ولا يجب أن نستخلص من هذا ، مبدئيا ، ان أيام الشعر فى حياة الجزولى ، كانت هى أيام الوظيفة ، وأن الانقطاع عن هذا يوازى أو يستدعى انقطاعا فى نظم القول . تلك ظاهرة تستحق الدرس حقا ، غير ان ما يحير فى الأمر هو : لماذا استعاد محمد الجزولى ، بعد انقطاع طويل ، « حياة »

شعره وحياة شبابه ؟ ثم الا يعد هذا اسلوبا فى احياء القول المنظوم ، ويمثل ، بالنتيجة ، طريقة جديدة فى « النظم » المعاد ؟ خصوصـــا وأن المدة الزمنية الفاصلة بين القول وعدمه تقارب نصف قرن ، ولهـــذا ، سنكتفى بالقول : **ان الحنين ـــ وهو مفتاح مستوى التاريخ هنـــا ـــ اسلوب نظمى يصـــوغ الذكريات بدل الشعر ، وما الانقطاع الذى شهد به الجزولى على نفسه ، سوى استمرار صامت فى القول .**

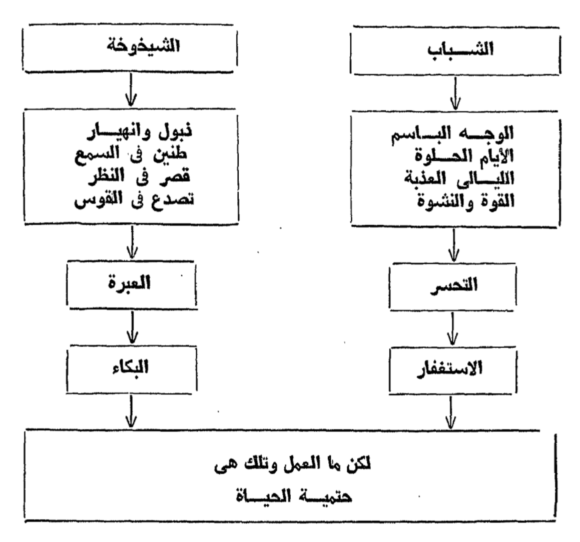
(ب) المجال :

ومما يؤكد هذا ان محمد الجزولى أقر بصورة واضحة بأنه عندما راجع « كلماته » (شعره) « استعذبتها واستملحتها ، ووجدتها لازالت تضج طراوة وغضاضة » (ص ٤) ، ويكاد الزمن الفاصل بين المـــاضى والحاضر أن ينمحى بهذا الكلام ، أو لا يعود للانقطاع عن الوظيف ـــ النظم أى اثر فى تحـــديد ما يفصل بين لحظة ابداع حقيقية ، أقبل عليها الجزولى فى الربع الأول من هذا القرن بحماس الشباب وفطنته ، وبين لحظـــة أخـــرى أغرته وهو فى وهن الشيخوخة باستذكار حقيقة ابداعه والاعتزاز به ، حتى اختلط عليـــه زمن النظم .

قد يقول قائل : ذلك اسلوب فى التذكر ، ومن دواعى الشيخوخة أن يلوذ المرء بشباب حياته ، مستذكرا أيامه وأمجاده ، مخففا عن كاهله ، وهميا ، ثقل السنين وعبء الوهن . وقد يكون فى ذلك بعض الصواب ، غير أن الذى يعنينا هو أن المجال « الحيوى » بين القول والفعل (أو بين الوظيف ـــ النظم والانقطاع . .) لا يعرف للتوقف معنى . فهناك اتصال وتواصل يجعل المرء فى حالة من الذهاب والاياب بين ماضيه وحاضره ، بطريقة ذهنية لا يمكن ضبط أحوالها . وقد علل الناقد اللامع محمد عباس القباج (وهو الذى قـــدم لكتاب الجزولى) ذلك بالخوف من الاهمال والضياع عندما قال : « وها هو الجزولى ، وقد بلغ به السن ما بلغ ، قد عاد به الحنين الى أدبه القديم وسارع الى اثارة ذلك التراث الذى كان صدر عنه أيام الفتوة والشباب ، خوفا من أن يحل به ما حل بانتاج رفاقه من الاهمال والضياع . . » (ص ٢) .

(جـ) الـــذات :

والذات بالنســـبة للجزولى ، هى « المركز » الذى تتقاطع فيـــه حالة الذهاب والاياب المذكورة فوق . والباعث على ذلك ورقات تصفح الشيخ كلماتها وتفحص قسماتها ، فأملت عليه مقارنة طبيعية ولكنها شيقة بين الشباب والشيخوخة :



فاذا كان التاريخ ، كما رأينا ، يخبرنا عن زمن مضى (١٩١٩ — ١٩٢٣)، فالمجال يجدد عهدنا به ويحييه أمامنا فى صورة ذكريات صاغها المؤلف هذه المرة (١٩٧١) بعملية ذهنية محضة ، هى التذكر ، مدفوعا بحنين جارف الى البعث والاحياء . فكأنما أراد الجزولى ، وهو الشيخ ، أن يبعث شبابه فى ذاته وفى ذكرياته . ولذلك نتساءل صادقين : أكان ذلك بدافع الخوف من الموت الطبيعى، أم تجنبا للاهمال والضياع كما استنتج الناقد القباج ؟

ومهما يكن من أمر ، فالذكريات بين أيدينا الآن نصا مطبوعا (مكتوبا) (٤) أرادها المؤلف « هدية من ميعة الشباب الى وهن الشيخوخة .. » (ص ٤) وهى لذلك تستحق وقفة متأنية .

لقد تكلمنا منذ البدء عن الذكريات وبصورة ما عن المـــاضى أيضا ، وكان من المفروض لو أننا غضضنا الطرف عن عنوان الكتاب الذى بين أيدينا . أن نعتنى بدراسة ما جمع فيه المؤلف من شعر ، وهو الغالب ، وأن نهتم بما ألقى فيه من ابداع ، اذا توفر . والمبرر الذى أوحى لنا بالانتقال من الشـــعر الى الذكريات ، يكمن فى أن كتاب (ذكريات من ربيع الحياة) يجمع بين مستويات مختلفة من التعبير . فالمؤلف يورد الى جانب المقطوعات الشعرية ، مشاهدات عاينها وأوضاعا عاشها وتصرفات قام بها وعلاقات ربطها ، على هذا المستوى وذاك من مستويات الحياة الاجتماعية ، مع كتاب عاصروه ... الخ . زد على

ذلك أن الجزولي لم يكتف بجمع الذكريات وتصنيفها (شعرا ونثرا)، بل علق عليها بما يشبه تعليق الحاشية على المتن . والملاحظ فى هذا أن الجزولي زاوج بين تجربتين مختلفتين على مستوى الكتابة : مستوى **اثبات النص ، ومستوى تحقيقه** . أى أنه أضفى على النصوص التى كتبها بين ١٩١٩ و١٩٢٣ بعدا آنيا (١٩٧١) . ولا يعنى هذا انه وضعها فى سياقها التاريخى والثقافى فقط ، بل ولونها بشعوره الذاتي الحميم ، بحيث جاءت تعليقاته عليها مطبوعة بما يطبع عملية التذكر عادة من حالات وجدانية متغايرة (أسف ، امتنان ، حزن ... الخ) تعترى الذات وتصيب الفكر .

ومعنى هذا بصفة عامة أن دراسة كتاب (ذكريات من ربيع الحياة) تفرض على الباحث معالجة تحيط بمختلف الأبعاد التى احتواها كتابة وموضوعات . وهو ما سنعمل على تحقيقه فى هذا البحث ، آخذين بعين الاعتبار أننا نحلل **نصا متكاملا** يجمع فى فضائه ، وذلك ما أراد له مؤلفه ، انتاجا فكريا متصل الحلقات فى الزمن والقول . ويعنى هذا أننا لا نفرق فى الكتاب الذى بين أيدينا بين « الشعر » و « والنثر » ولا بين الذكريات والماضى، الا فى تحديد موضوع الكتابة . وقد يستنتج القارىء من هذا أن المعالجة ستنصب هنا على « كتابة مسطحة » ، متداخلة ، على قول « سائب » .. وهو استنتاج نقر ، مسبقا ، بصحته ، لأننا فى الواقع مع محمد الجزولي ، أمام حالة فكرية خاصة .

والسؤال الآن هو : ما هى ذكريات الشيخ عن شبابه ؟

سنهتم فى هذا القسم بترتيب الموضوعات التى اشتمل عليها كتاب (ذكريات من ربيع الحياة) . وهى كما وردت متسلسلة فيه ، على نحو ما يلى :

١ ـ احتلال اليونان لأزمير . وهى قطعة شعرية نظمها الجزولي فى مايو ١٩١٩ عقب الحرب العالمية الأولى ، كتعبير عن « الصدمة » التى أحس بها من جراء « الكارثة » التى حلت « بالعالم الاسلامى » يوم تحالف اليونانيون والانجليز ضده فاحتلوا قطعة من أرضه (أزمير) « بغية استرداد آسيا الصغرى من يد الاسلام » . وتتألف القطعة من ٢٩ بيتا .

٢ ـ اندحار التغلغل اليونانى فى الأناضول . وهى على عكس سابقتها تشيد ببطولة الأتراك وانتصارهم على الجيش اليونانى فى مارس ١٩٢٧ . وقد نظمها الجزولي « كاشادة بالفتح المبين » الذى تحقق بذلك . وتقع فى ٣١ بيتا .

٣ ـ موقف فرنسا من حرب الأناضول . وقد كتبها المؤلف للثناء على موقف فرنسا بعد أن كفت عن محاربة الأتراك وأمضت معهم وثيقة صلح ، من جراء تغلغل الجيش اليونانى داخل الأراضى التركية واستبداد بريطانيا بغنائم الحرب العالمية الأولى على حسابها . وتضم القصيدة ٣٠ بيتا ، وهى من نظم سنة ١٩٢٢ .

٤ ـ الانتصار التركى الساحق بقيادة مصطفى كمال على الجيش اليونانى واسترداد أزمير والشواطىء التركية . وذلك فى سبتمبر ١٩٢٢ ، وقد أشاد المؤلف « بالنصر المؤزر الذى استعادت به الدولة التركية شرفها وكرامتها ومقامها بين دول العالم » وتقع فى ٥٢ بيتا ونظمت عام ١٩٢٢

٥ ــ تهنئة السلطان المولى يوسف بعيد المولد النبوى الشريف . وكانت هذه التهنئة بعيد الانتصار التركى على اليونانيين ، فوجدها الجزولى فرصة مواتية للاعراب عن مكنون عاطفته المتأججة نحو السلطان والأتراك معا . وتتألف من ٤٣ بيتا . ونظمها عام ١٩٢٢ ، وقد اتبع هذه بمولدية أخرى عام ١٩٢٣ بنفس المناسبة وهى للسلطان يوسف نفسه ، وتقع فى ٤٦ بيتا .

٦ ــ تعرفه على العلامة الرئيس أحمد بن المواز (رئيس مجلس الاستئناف الأعلى) وعلى العلامة الشريف مولاى أحمد بن المأمون البلغيثى . وقد أثبت الجزولى فى شأن هذا التعرف بعض المقطوعات الشعرية ، منها محاكاته لقصيدة غير مذكورة للرئيس بن المواز فى ستة أبيات ، ومبادرته لابن المأمون (٧ أبيات شعرية) لما أبطأ فى الجواب عن طلب تقدم به اليه ، ويلى ذلك ثلاثة أبيات أنشدها الجزولى بعد أن تفضل ابن المأمون بالجواب على طلبه . ومن المرجح أن تكون الأبيات المذكورة كلها من نظمه عام ١٩٢٣ ، فيكون ذلك أيضا هو عام التعرف على بن المواز وبن المأمون .

٧ ــ الصرخة التى أيقظت من فى القبور . وهو تعبير لخص به ما أحدثه فى نفسه تعرفه وحضوره لمجالس العالم الحافظ الشيخ أبى شعيب الدكالى فى (الزاوية الناصرية) بين فترتين متباعدتين ، الأولى فى سنة ١٩١٣ عن طريق محمد بن اليمنى الناصرى ، والثانية فى سنة ١٩١٩ . ويذكر محمد الجزولى أنه بعد اللقاء الأخير هذا « وبعد حضورى بضعة مجالس أمام ذلك الشيخ الجليل وتأثرى بما يمليه وتغلغله فى شغاف القلب ، وجهت لجنابه » قصيدة ضمت ٢٢ بيتا . وله قصيدة أخرى فى تهنئة الشيخ الدكالى (بعد ختم التفسير ــ البخارى) نظمها فى سنة ١٩١٨ واستهلها بوصف مدينة الرباط وذكر شارع (لعلو) بها ، الذى كان ، كما يقول « مهوى الأفئدة ومطمح الأنفس ومحط الأنظار ومجال الذاهبين والآيبين عندما تميل الشمس الى الغروب .. » (ص ٣١) . وهى قصيدة طويلة (٩٧ بيتا) صدرها بقوله فى الشيخ الدكالى : « اليك يا عظيم الاسلام أقدمها نفثات صادرة من أعماق الفؤاد ... الخ » .

٨ ــ ذكرى البخارى . وهى قصيدة طويلة ألقاها المؤلف (حينما ختم الشيخ الدكالى دراسة الصحيح) بالمسجد الأعظم (وقد حضره جمع غفير من الرباط وسلا ومن أقطار المغرب ..) . وقد رصد الجزولى فى هذه القصيدة أهم أطوار البخارى : فى صباه (٧ أبيات) ورحلته (١٨ بيتا) وحفظه (٦ أبيات) علاقته بمسلم بن الحجاج (١٠ أبيات) والحافظ رجاء (٧ أبيات) وأهل بغداد (١٠ أبيات) والنيسابوريين (٣٥ بيتا) والذهبى أمير بخارى (١٨ بيتا) ووفاته (١٥ بيتا) بالاضافة الى الخاتمة (٥ أبيات) ومناسبة الذكرى . وهذه أبيات (٢٤ بيتا) قيلت فى الاشارة بدور الشيخ الدكالى ، يضاف الى ذلك ما يمكن اعتباره نداء موجها (للأمة المغربية الاسلامية) ، سجل فيه تطلعاته وأمانيه ، ومجموع أبياته (٢٨ بيتا) .

٩ ــ تعرفه على السيد عثمان الجرارى (الموظف بالمحكمة العليا) . وقد أنشأ الجزولى بهذه المناسبة قصيدة طويلة (٣١ بيتا) أهداها له بمناسبة تعيينه رئيسا للمحكمة ، ذاكرا فيها مناقبه مشيدا بجليل أعماله .

١٠ ــ ومثلها قصيدة تضم ١٤ بيتا وجهها للشاعر الحاج عبد الله القباح بعد انتقاله من وزارة العدلية الى وزارة الأحباس ، ومطلعها (من مبلغ الشاعر القباح من رجل) وقد نظمها سنة ١٩٢٢ . وأثبت المؤلف نص قصيدة جوابية للشاعر القباح (١٤ بيتا) ، فشطر بعض الأبيات منها وأضاف اليها بعض الأبيات (٦ أبيات) وأرسلها اليه طالبا منه معارضة التشطير بآخر من نظمه ، ولكنه أجابه بثلاثة أبيات ذكرها . يضاف الى هذا بعض الأشعار الأخرى أهداها المؤلف للسيد المهــدى غرنيط والى بعض أحبته فى مدينــة العرائش (١٢ بيتا) ومراكش (٧ أبيات) ... الخ .

١١ ــ وفى سنة ١٩٢١ أنشأ محمد الجزولى نشيدا (نشيد الشباب) بمناسبة الاحتجاج على ضريبة (الكباب) الذى قام به سكان العدوتين ضد (كابوس الاحتلال) .

١٢ ــ اتصاله بصديق صباه محمد بن المصطفى بوجندار . وقد ذكره فى قصيدة قصيرة (٦ أبيات) رد بها على قصيدة هنأه فيها بوجندار بالوظيف. وقامت بينهما بعد ذلك أكثر من مراسلة شعرية . ثم أثبت المؤلف أولى قصائده المولدية وكانت بتشجيع من أبى جندار نفسه ، وتقع فى ٥٤ بيتا ، وهى فى ذكر مباهج عيد المولد ومدح السلطان المولى يوسف . وترجع لسنة ١٩١٩

ويبدو أن فضل بوجندار على صاحبنا الجزولى كان كبيرا ، فهو الذى عرفه بالمكتبة العامة (وكانت حديثة العهد بالبناء فى ذلك الوقت) ، ونشر له بعض المقطوعات الشعرية فى جريدة (السعادة) ، وشجعه على مدح السلطان بمناسبة عيد المولد كما رأينا ، وأطلعه على جريدة (الأهرام) المصرية .. الخ.

١٣ ــ نبذة عن حياة المؤلف نفسه (وهى معركة تبرهن على أن العمل الحر اغنى وان حفت به المصاعب) ، وهى تنطلق من سنة ١٩٢٣ ، السنة التى انفصل فيها عن الوظيف (وكان نقطة تحول فى حياتى) (ص ٧٨) وشرع فى البحث عن العمل ... الخ .

هذه أهم الذكريات التى بعثها الشيخ من مرقد ماضيها وماضيه البعيد. ومن الظاهر أن الجزولى لم يلتزم فى عرضها بأى تسلسل ، وقد ماشيناه فى ذلك ، لأنه كان مشدودا الى فترة زمنية بكاملها . لها فى وجدانه وفكره أبلغ الأثر فى عملية التذكر . ومما تجدر ملاحظته فى هذا الصدد أنها :

(أ) ذكريات شعرية فى الغالب ، أى أن عنصر القول فيها هو **النظم** ، وهى تسجل مع ذلك أحداثا ومواقف ، وتخبر عن علاقات واهتمامات ..

(ب) تقع بين مرحلتين فى حياة شبابه : مرحلة التوظيف ، ومرحلة الانفصال عنه أى بين ١٩١٩ و ١٩٢٣

(جـ) ذات طبيعة سياسية/اجتماعية فى مجملها ، أى لها صلة بالأحداث التى عاصرها الجزولى وتكلم فيها بما أملاه عليه وعيه ، وترتبط بالعلاقات التى أقامها مع غيره .

(د) وهى ، فى الأخير ، ذكريات خاصة .

يستنتج مما تقدم أن ذكريات محمد الجزولي لا تتعلق بموضوع واحد ، فهي متعددة ولا ترتبط بقضية واحدة ، فهي مختلفة أيضا . ومع هذا فالمـــاضي كتاريخ وتجربة ومرحلة زمنية ــ فكرية ، هو الذي يؤلف بين تعددها ويجمع اختلافها في نطاق ثقافي منسجم ، يمكن اعتباره بمثابة الرابط الأوحد الذي يربط وقائعها ويشكلها كنص مفهوم ومدرك ، له قيمة في البحث والتحليل .

ولعله بالامكان أن نميز في الذكريات/المـــاضي بين عنصرين أساسيين متقابلين ، بينهما تداخل وانسجام ، هما : الذات والواقع ، أي بين ما يكون **تجربة الكاتب** من الناحية النفسية والسلوكيـــة .. الخ وبين ما يكون **تجربة الكتابة** عن الواقع العام الذي عاشه كأحداث ومشاهدات . بيد أن هـــذا التمييز ليس له في الواقع الا قيمة رمزية ، ولا يمكن الأخذ به ، كما هو ، الا في التحديد العام لمعنى الذكريات/المـــاضي .

ولهذا الأمر بالذات . فسنعمد عملا بأسلوب التحليل « الموضوعات » الى تفكيك ما يمكن تسميته ــ بعد دمج الذات في الواقع ، أو الكاتب في كتابتهـــ **بالذكريات في المـــاضي** ، ارتكازا على قضايا رئيسية ، تمثل في اعتقـــادنا ، مجتمعة ، مرحلة من مراحل تطور فكر وشخصية ومواقف محمد الجزولي .

الموضوع الأول :

الشعر والسياسة ، أو الشرق والغرب :

(أ) الموضوع الأساسي والتناقض الأساسي :

يعالج محمد الجزولي في أربع مقطوعات شعرية قضايا تتصل بالحرب التركية ــ اليونانية بين ١٩١٩ و١٩٢٣ ، وهي مبرر القول ومجاله . ويلاحظ بدءا أنه يصدر عن التزام فكري وسياسي سابق عن أسلوب المعالجة ، يجعله منحازا ، والأهم من ذلك في جدال متواصل مع الطرف الخصم . وهذا ما يعني في رأينا أن تناول الحرب التركية ــ اليونانية كان بالنسبة اليه ، في حقيقـــة الأمر ، مناسبة خاصة للتعبير عن التزامه ، وهو ما يعني ثانية ، أن الالتزام كان من أخص مقومات جداله المذكورة .

ومن السهل أن يدرك القارىء ، وهو يطالع شعر محمد الجزولي في هذا الموضوع ، **أنه يلتزم بالاسلام كدين وبالشرق كحضارة وبتركيا كنظـــام الخلافة** . ومن الجائز أن نقول ، بناء عليه ، أن الجدال مع الطرف الخصم ــ الذي سنكشف عنه بعد قليل ــ لا ينطلق بالنسبة اليه (الجزولي) من الاسلام كدين فقط ، بل ــ وهذا ما يجب ادراكه أيضا ــ ومما له في وعيه عن الاسلام كدين من أحكام وتصورات . فهذه تصبح في الجدال حججا منطقية وأسانيد مؤولة ، تمده « باستراتيجية » دفاعية أو هجومية ، للوقوف في وجه الخصم أو للقضاء عليه . وهو ما يمكن أن يقال بنفس المعنى أيضا عن التزامه بالشرق كحضارة وبتركيا كنظام للخلافة . فـــ « الشرق » ليس منطقة جغرافية تغري

الاستعمار الغربى بالسيطرة (لموقعها الاستراتيجى على سطح الكرة أو كمصدر للثروة الطبيعية ، لا فرق) ، بل انه تراث وقيم وامجاد (غابرة ؟) قبل كل شىء . وذلك ما يشكل بالنسبة للجزولى سلاح المواجهة الجدالية . فلا تبدو هذه مدعومة بقوة الماضى التاريخى فقط ، بل وبفعل الحضارة المزدهرة التى جعلت منه ماضيا مشعا أيضا .

ومما يعطى للمواجهة الجدالية هذه طابعها الحار أن الجزولى يتكلم من الناحية الأيديولوجية باسم نظام يمثل فى الشرق مركز الخلافة ويجسد بالنسبة للمسلمين طموح الوحدة . والأمر هنا يدفعنا الى القول بأن هناك **مشروعية** ما تجعل الجزولى يعلن المواجهة الجدالية بصفته **ندا للغرب لا تابعا له** .

من السهل أن نستنتج بأن ذكر الحرب التركية — اليونانية يحمل فى ذاته مبررات شتى لذكر ما يرتبط بها على جميع المستويات ، خصوصا وأنها تجرى بين طرفين لا يقف الجزولى فى الحياد بينهما ، بيد أن هذا الاستنتاج لا يكشف عن مستويات أخرى تبدو لنا أساسية ، وهى تتعلق بشخصية الجزولى نفسه ، أو بما يكون ، فى حقيقة الأمر ، **وعيه** .

والواقع أن شعر الجزولى لا يخفى شيئا ، أو هو ينطق — اذا قرأناه فى ظروفه — بأشياء تحمل فى فضائه عدة قرائن تكشف عن الشاعر وتؤطره . فهو أولا **مؤمن** وليس **ملحدا** . وقد تبدو هذه بديهية لمن لا يدرك أن الايمان الذى نعنيه ليس اعترافا بالخالق الأوحد (رب السموات والأرض) ولكنه شعور **عقيدى** يجعل صاحبه في التزام مع نفسه ومع غيره قادرا على التمييز بين الخير والشر . بين الباطل والحق .. الخ ، ومدركا على ضوء هذا التمييز لطبيعة الروابط التى تقوم بينه وبين غيره من المؤمنين فى الزمان والمكان .. وايمان الجزولى على هذا ، أشبه ما يكون **بشعور ناظم للوعى** . فهو اذا عدنا الى شعره لا يتكلم عن الحرب التركية — اليونانية كواقعة عسكرية ويصفها على هذا الأساس ، بل كمؤمن **بعدالة القضية التركية ويناصرها** ، فوق ذلك ، كقضية تخص المؤمنين فى حربهم ضد (الكفار) ، وهذا هو المفهوم . وهو ، ثانيا ، **اسلامى** ، ولا نعنى بهذا أنه يعتنق دينا أسلم له الأمر . بل يماشى فى تصوره حركة اسلامية جعلت من تركيا مركز الخلافة وسلمت لها قيادة الوحدة وصار من المعتقد أن كل مس بالمركز هو بالتفاعل مس بالوحدة : مركز الاسلام ووحدة المسلمين . ويعين هذا أن ايمان الجزولى بعدالة القضية التركية لا يدانيه الا شعوره بما فى الاعتداء اليونانى على الأتراك من خطط للنيل من قبلة خلافتهم وضامن وحدتهم . ومن المفهوم أن عداءه لانجلترا — مثلما هى أشادته بفرنسا كما سنرى لاحقا — ينبنى على هذا . فهو لم يناصبها العداء كدولة استعمارية ، بل كحليف غربى لدولة (اليونان) عدوانية وهو ثالثا **نهضوى** بالمعنى الذى يفيد أن الوقوف فى وجه المد الغربى ، سواء بتحالفه مع اليونان أو بالتسرب المسيحى أو بالغزو الشامل للبلدان الشرقية كما حدث منذ القرن الماضى ، هو فى عرف المؤمن — الاسلامى دعوة للبعث والانهاض . وفى شعر الجزولى من الدعوة هذه أكثر من شعار يحرض الأتراك على التعبئة وطلب الحرية وسوى ذلك .

من الواضح اذن أن الالتزام الفكرى (ايمان ← اسلامى ← نهضوى) الذى عبر عنه الجزولى بصدد الحرب التركية — اليونانية يحتوى بخصائصه — كما ظهر للقارىء من خلال التحليل — شخصيته ووعيه (الدين ← الشرف ← الخلافة) . وهذا هو الذى يجعل منه **نصيرا مطلقا** . ويحسن أن نكتفى بهذه الخلاصة فى هذا المستوى من البحث .

القول « بالنصير المطلق » يفترض من الناحية النظرية (والعملية كذلك) أن الجزولى يدفع بالتزامه الفكرى والمعنوى حيال الجانب التركى فى الحرب الى أبعد حدوده (لقصوى فى معارضة الخصم ، وقد ظهر لنا من خلال التحليل أن الجانب اليونانى هو الخصم ، والحقتنا به انجلترا لظهور هذه فى شعره بمظهر المؤثر فى مجرى الحرب وفى تقرير نتيجتها . وهى بهذا المعنى **المخاطب الأول** ، وتتحول فى السياق بالنتيجية الى **الخصم الأول** . فهل يمكن اعتبار الجانب اليونانى طرفا منفذا فقط ؟

لا يجب التسليم بهذا مبدئيا . انه فى الواقع طرف منفذ ، ولكنه فعلى . فهو الذى يقود الحرب ، لكن — اذا جاز القول — بدعم وتوجيه خارجيين ، تقدمها انجلترا لمصلحتها الفعلية فى السيطرة على العالم الاسلامى ، لكن مجددا : هل هذه السيطرة تعنى انجلترا وحدها ؟ أم انها منطق غربى تجتمع عليه الدول الاستعمارية الغربية وتهدف به الى تصفية الاسلام نفسه ؟ هل هى حرب صليبية مجددة ؟ . ألا توجد المسيحية فى صلب الصراع أيضا ؟ . .

لقد لخصنا بهذه التساؤلات فى الواقع وجود أطراف محددة فى الصراع ، ولكنها أطراف غير متساوية ، ولكل منها دوره وخطته،دون أن يعنى هذا انها تستقل بذلك عن غيرها فى المواجهة . فهناك كما يبدو خطة متسلسلة وأهداف متراتبة . واذا عدنا الى موضوع الحرب التركية — اليونانية أمكن القول بأن فعل الحرب فى حد ذاته هو الذى ينتظم مستويات الخطة وعناصر أهدافها ، وأن ما يتفرع عن هذا الفعل يتلاقى بمصالح الأطراف العاملة فى سبيله ، فالطرف اليونانى ، كما يقدمه الجزولى ، يبغى السيطرة على الأرض ويروم الحاق الهزيمة العسكرية البحتة (ومعها الهزيمة المعنوية) بالأتراك ، لأن هناك خصومة اقليمية تاريخية بينهما تحكمها جدلية القوة والضعف . . . الخ. ودور انجلترا فى هذه الخصومة الاقليمية انها تقدم السلاح والخبرة . فهل يمكنها أن تكتفى بذلك وهى الدولة الاستعمارية العريقة ؟ . هنا تأخذ معالجة الجزولى منحنى آخر ، لأن انجلترا ليست دولة استعمارية وكفى ، ولكنها غربية اضافة ومسيحية أو يحكمها المسيحيون زيادة . ومعنى هذا أن السلاح والخبرة اللذين تقدمهما انجلترا لدولة اليونان يصبحان بالمنطق

الأيديولوجى سلاح المسيحية فى مواجهة الاسلام وخبرة الغرب فى مواجهة المسلمين .

من هذه الزاوية يدخل الجزولى فى الجدال . انه اذا أردنا مزيدا من التوضيح يواجه انجلترا/اليونان/الغرب/المسيحية ، بالاسلام/الشرق/تركيا. وهذا ما يجعل منه ، حتى نثبت هنا خلاصة أخرى ، **عدوا مطلقا** . ويظهر ذلك من خلال البيان التـالى :

الاسلام	⟵⟶	**المسيحية**
« الشرق »	⟵⟶	**« الغرب »**
تركيا	⟵⟶	**اليونان/انجلترا**
نصير مطلق ⟵	**الجزولى**	⟶ **عدو مطلق**

(ب) الحدث والأثر النفسى :

يلاحظ أننا آثرنا الاقتصار فى الصفحات السابقة على ما يمكن اعتباره جوانب تاريخية وايديولوجية فى تناول موضوع الحرب اليونانية/التركية من خلال شعر الجزولى . ومن غير اللائق،كما سنرى ، أن نفهم ذلك بمعزل عن الاستجابة النفسية التى ولدت فى ذات الجزولى حالات باطنية متقلبة،وظهرت فى شعره بدلالات مختلفة كما سنلاحظ .

اننا نرمى بهـذا الى تحليل مستوى الذات (الجزولى) فى الأثر الأدبى الذى بين أيدينا (الشعر) . ومن غير أن نخفى على القارىء حرجنا من ولوج هذا العالم الباطنى وعجزنا عن الامساك بما يعتريه فى تقبله وغليانه .. الخ ، الا اننا سنعمل قدر الامكان على اظهار ما يحقق الغاية ولو بصورة نسبية .

يتعرض الجزولى للحرب التركية ـــ اليونانية فى أربع مقطوعات شعرية ، وقد ذكرنا هذا من قبل ، تمرحل طبيعة الصراع من جهة وتعين نتائجه فى كل مرحلة من جهة أخرى . ولاظهار هذا فى تجلياته العامة نقول : ان الجولة الأولى من الحرب انتهت بهزيمة تركيا من جراء تحالف اليونانيين مع الانجليز . وانتهت الجولة الثانية بأن تمكن الأتراك من صد العدوان اليونانى، فاستردوا ما ضاع من أراضيهم وتغلبوا على هزيمتهم . ويبدو أن الجولة هذه، على الأقل فى تقدير الجزولى ، لم تكن نصرا بالمعنى الكامل ، وان يكن قد أظهرت الأتراك بمظهر المنافح عن الحق والكرامة . أما الجولة الثالثة فانتهت بتغلب الأتراك وانتصارهم الكامل ، بل ووجدها (مصطفى كمال) فرصة مواتية للتوغل فى الأراضى اليونانية لمطاردة خصومه وسحق أثرهم .

فالظاهر على هذا أن لزمن الحرب بداية ونهاية ، وجرى تاريخها على امتداد ثلاث سنوات متتالية (١٩١٩ — ١٩٢١ — ١٩٢٢) ، والطرف اليونانى الذى أعلنها فانتصر حصد الهزيمة ، أما الطرف الذى جابهها فانهزم فقد ظفر بالنصر ، وبين هذا وذاك تعادل الطرفان . فهل تعادلا فعلا ؟ .

لا يصح أن نسلم بهذا لسبب واحد على الأقل وهو أن التعادل مفهوم وواقع يجب النظر اليه من موقع الطرفين المتحاربين ومن زاوية الحق التاريخى الذى يتمنطقان به فى المواجهة . وهذا يعنى أن رد العدوان اليونانى من طرف الأتراك ولو باجلائهم عن الأراضى التركية نفسها هو فى حد ذاته انتصار تركى . ولا يمكن أن يقال هذا عن انهزام اليونانيين ، لأنهم حين جلوا عن الأراضى التركية بالقوة انهزموا ، وحين تراجعوا فى أراضيهم أمام الزحف التركى تلقوا هزيمة أخرى .. وهكذا . فكيف تفاعل محمد الجزولى مع الأحداث ؟ .

١ — الهزيمة — الصدمة :

يضطرنا عنوان هذه الفقرة الى ربط الموضوع هنا بما سبق ذكره حول الالتزام الفكرى وما يرتبط به فى وعى محمد الجزولى ، أو — بكلام آخر — بمعنى النصير/العدو المطلق . فهذا بالذات هو الذى يلون الحدث فى نفسه ويكسبه تعبيره الظاهرى فى شعوره وشعره على السواء . فاذا كانت المجابهة التركية — اليونانية قد أبرزت كما ذكرنا هزيمة طرف وانتصار طرف آخر ، ولما كان الجزولى ملتزما فى قراره نفسه ، لاعتبارات سبق ذكرها ، بمناصرة طرف (ومعاداة طرف آخر) ، فمن حاصل هذا ، وان يكن بصفة غير شرطية، أن يحس الجزولى على نحو ظاهر بما أحس به الأتراك ، فهزيمة الجيش والقيادة والمنطق الاقليمى والدولة نفسها هنا تكتسى على المستوى الشخصى أبعاد هزيمة ذاتية — شعرية ، تصيب الوجدان وتخالط النفس . وقد ذكر الجزولى من شعره فى هــذا ما أوحى للقارىء بهول الصدمة التى أصابت كيــانه .

لقد تلقى الجزولى خبر الهزيمة التركية ، رغم البعد الجغرافى ، بانفعال وتأثر ، ولذلك كانت **صدمته** حالة نفسية انفعالية وتأثرية ، ونضيف أن ذلك هو الأثر الذى تولد عن تصادم **واقعة ظرفية** تتحكم فيها اعتبارات سياسية وعسكرية وميدانها هو المواجهة المباشرة (الحرب) ، **بحالة باطنية** تستجيب لأوضاع الشعور والوعى ومجالها هو الالتزام الفكرى (الذات) . ولهذا كان المعاول الموضوعى للهزيمة فى الواقع فى شكل صدمة شعورية فى الفكر . ورغم تقلص معنى الاستجابة الشرطية فى هــذه الحالة ، الا أن الانكسار بدلالاته العامة واحد : **خيبة ومرارة وهوان .**

٢ — الكرامة — الحق :

ينتقل الجزولى من حالة الى أخرى بانتقال الطرف المحارب الذى يناصره من الهزيمة الى ما يمكن تسميته بالكرامة . وهذه كما ذكرنا وضعية شبيهة بالنصر اذا أدخلنا فى الاعتبار ما حقق بها الجانب التركى على خصمه اليونانى،

نعنى تمكنه من اجلائه عن أراضيه ، وهى فى نفس الوقت لا تمثل نصرا حقيقيا وتاما ، لأن الجلاء ، وان يكن بالقوة ، حقق التوازن (التعادل) ولم يبلغ فى شأوه مع ذلك ما طمع فيه الجانب التركى بحكم النزاع الاقليمى على الأرض من أطماع ولو على سبيل احتلال أرض يونانية ترضى شهوة الثأر وتقيم سلطة الغالب .

لقد صدم الجزولى فى نفسه وأحبط هواه المناصر لارادة الأتراك كما لاحظنا فى نقطة أخرى . وما لم نقله أنه علل النفس فى ظروف الهزيمة — الصدمة بنصر قريب ، فلما تحقق على نحو ما ذكرنا أرضى نفسه ولكنه — وهذا هو الأهم — استرد توازنه الفكرى ، لأنه آمن بحق اغتصب قهرا ، وبعودة الحق الى أهله عاد هو الى منطق تفكيره . فكأنما التأم كسر التاريخ فى وعيه بفعل ذلك . وهذا يعنى أن الحالة النفسية التى اعترت الجزولى انطوت على بعدين هامين : بعد معنوى بسببه انكشفت غمة ذاته ، وبعد تاريخى استوى به تفكيره على مبدأ **الحق** ، وهذا بالخصوص ، حق خاص ، لأنه يمزج فى الواقع بين كرامة نالها الأتراك بفعل عسكرى وكرامة أخرى ، شخصية ، كانت من أثر ذلك الفعل العسكرى فى ذات الجزولى . وهنا أيضا يبدو لنا الحق الذاتى معطوفا على الكرامة الواقعية ، فأثمر ذلك ، كما يمكن الاستخلاص ، **الارتياح والامتنان والرضى** .

٣ — الانتصار — الابتهاج :

ولما دارت رحى الحرب للمرة الثالثة ، خرج الجزولى عن طور الحق بجميع المعانى : استولت عليه شهوة الثأر وحاد عن الاتزان والصواب ، فكأنما لم يقتنع بالكرامة وانساق مع تفكيره على رغبة قوية فى التشفى . وقد سبق القول بأن الأتراك تغلبوا على اليونانيين بقيادة مصطفى كمال ، وهى المرة الأولى التى تمكنوا فيها من قهر عدوهم ، ففازوا بالانتصار وفاضت أسارير شيخنا الجزولى تلقائيا بالابتهاج .

فحالة الابتهاج هذه ، فى واقع الأمر ، يمكن اعتبارها **حقا مضاعفا** ، كما يمكن اعتبار الانتصار التركى **كرامة قومية مضاعفة** . ويبدو ان ما حققه مصطفى كمال هنا بالقوة العسكرية (التركية) ، حققته ، فى حالة شيخنا — القوة المعنوية — الذاتية . وربما كان الايمان فى الحالتين بعدالة القضية التى وقعت الحرب من أجلها هو الذى يولد الشعور **بالفخر والاعتزاز** على هذا الصعيد وذاك .

غير أن قولنا هذا لا يجب أن يفهم منه أن بهجة محمد الجزولى ليست أكثر من انتصار تركى ، فحقيقة الأمر تبين ، خلافا لذلك ، أن النصر التركى يبقى فى جميع الأحوال نصرا للعزة التركية ولا شىء سوى ذلك ،وأن بهجة محمد تحوى حالات خاصة ، متعددة ، يصعب الامساك بها كلها ، ولكنها كما نعتقد ترتبط فى وعيه بجذر واحد يمثله التزامه الفكرى ويعبر عنه . وهذا فيه

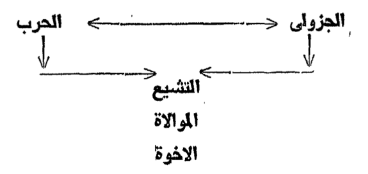
كما رأينا عدة أشياء متصلة متداخلة . وهى على هذا بهجة رجل يدين بالاسلام ويؤمن بالخلافة التركية ويفتخر بحضارة الشرق ... الخ .

على هذا النحو اذن يمكن القول اجمالا بأن تفاعل الجزولى مع الأحداث — ونحن نجيب بهذا عن السؤال الذى طرحناه بهـذا المعنى فى الصفحات السابقة — استقر على أوضاع نفسية تامة بيناها ، ولكنه انتقل أيضا (نقصد التفاعل) فى مدار يمكن دعوته بالفضاء النفسى انتقالا لا يمكن ضبطه بقانون . قد نصفه كما حاولنا ذلك ولكن حصره يبدو صعبا أو هو عديم الجدوى ، طالما أن الحالات النفسية تتقلب فى مجرى تخترقه تيارات متضاربة لا تهدأ ، وهو ما حدث فى حالة الجزولى بصورة واضحة .

ومع تسليمنا بهذا لأنه من خواص النفس وحالاتها ، لا يجب أن نتغافل عن ذكر المحددات العامة التى سهلت ، بما لها من أثر فى التحديد ، بروز حالات نفسية لا متناهية . والمجال مع ذكر المحددات بتجاوز ما سميناه (بالفضاء النفسى) ليشمل الدواعى والدوافع .

من هذه الزاوية لا يمكن اعتبار الحرب التركية — اليونانية سوى حادثة واقعية تاريخية ولكنها **خارجية** . لعلها الأثر الذى سهل عملية القول وحدى بالجزولى الى نظم الشعر ، ولكنها لم تكن بجميع مراحلها ولا نتائجها حاسمة بأى معنى فى « تكوين » نفسية الجزولى ، اى فى تحويل (وكذا تكييف) وضعه الذاتى من طور المستقبل للخبر الى طول المنفعل به .

ويعود بنا هذا بالذات الى ما ذكرناه حول الالتزام الفكرى . ولكى تتضح المعالجة أكثر نذكر أن المحددات التى نعنيها تنحل ، من الناحية الشكلية ، الى ثلاثة مستويات ونقصد : المحدد السياسى ، المحدد الفكرى والمحدد الدينى . فهذه المحددات كما نعتقد لها أثر **داخلى** ، لأنها سابقة عن فعل الحرب كما جرت فى الواقع (بين الأتراك واليونانيين) ، وتحيلنا ، فى نفس الوقت ، على مراجع ثابتة ساهمت فى تكوين ذاتية الجزولى تكوينا جوهريا . ويمكن توضيح هذا بمثال معبر ، نرسمه (قبل أن نشرحه) على النحو التالى :



فقد استجاب الجزولى لفعل الحرب بوصفه **متشيعا** للطرف التركى **ومواليا** لأهدافه وداعيا **للتضا ن الأخوى** معه . وما كان بمقدوره أن يقف هذا الموقف لو لم يكن بينه وبين الأتراك أكثر من رابط يحتم ذلك أو يزكيه . قلنا بينه وبين الأتراك والواقع أننا نعنى بينه وبين مفاهيم واختيارات . فالطرف

التركى كما لا يخفى مفهومه الخلافة كمركز واختياره الاسلام كعقيدة وشعاره الوحدة تهدف قبل كل شيء . وفعل الحرب من هذه الزاوية ، أى كما تصوره الجزولى ، لا يعنى بصورة ميكانيكية قيام دولة اليونان بالهجوم على دولة تركيا بدافع اقليمى أو بغيره من الدوافع فقط ، بل يتعداه الى الهجوم على المفاهيم والاختيارات .

واختصارا نقول : ان الحرب صلحت فى مثالنا لاستثارة كوامن الجزولى وتحريضها على الانفعال . ولهذا ظهر الانفعال بصورة مركبة : صورة برانية (الصدمة ، الحق ، الابتهاج) وصورة جوانية (الخيبة والمرارة ، الارتياح والامتنان ، الزهو والتشفى) :

واقع الحرب	الأحداث	تاريخها	الأثر النفسى	واقع الذات
الهزيمة	**تركيا ــ اليونان/انجلترا**	**١٩١٩**	**الصدمة**	**الخيبة ، المرارة**
الكرامة	**انكسار اليونانيين**	**١٩٢١**	**الحق**	**الارتياح ، الامتنان**
الانتصار	**انتصار الأتراك علىاليونانيين بقيادة مصطفى كمال**	**١٩٢٢**	**الابتهاج**	**الزهو ، التشفى**

(جـ) الاستعمار والتحرر :

اتضح لنا فى الصفحات السابقة أن انجلترا تمثل الاستعمار ، وهى تساعد دولة اليونان بوصفها دولة استعمارية ، غربية ، مسيحية . فهل يكفى هذا للقول بأن الأتراك قوم متحررون ؟ وهل خاضوا الحرب دفاعا عن الأرض أم عن المقدسات أم عن وحدة المسلمين أم عن الاسلام فى حد ذاته ؟ أم عن ذلك كله ؟ . كما توضح لنا أيضا أن الجزولى جعل من نفسه نصيرا مطلقا وعدوا مطلقا فى نفس الوقت ، فى الحالة الأولى للأتراك ولقضيتهم ، وفى الحالة الثانية لانجلترا ولأهدافها . فهل يعنى هذا أنه ناصر الحرية وناهض الاستعمار ؟

سنقدم عن هذا كله جوابا ممكنا فى ثلاث صور :

(أ) صورة الأتراك :

يمكن للمرء بالرجوع الى شعر محمد الجزولى فى (ذكريات من ربيع الحياة) أن يستخرج صورة الأتراك ــ بغض النظر عن حربهم مع اليونان بالأطوار المذكورة فى مكان آخر ــ فى مواقف نوردها مرتبة على النحو التالى :

صورة الأتراك (تركيــا)	**حماة نصارى الشرق** **أسود الحرب والصدم** **شوكة الاســلام** **ضراغمة الاســلام**

فالجزولى كما يبدو من هذه المواقف يمجد الأتراك ويسبغ عليهم أوصافا تليق بمركزهم فى تصوره . وبغية شرح هذا نورد بعض الملاحظات :

١ ـــ لقد ادعى اليونانيين ، كما ظن الجزولى ، أن حربهم ضد الأتراك هى فىسبيل نصرة مسيحيى الشرقالخاضعين للرعاية العثمانية . وساندتهم انجلترا فى ذلك ، بل وظهرت هذه فى هذا الصدد وكأنها تدعم اليونانيين لهــذا الغرض بالذات . وبقطع النظر عن صحة أو خطأ هذا الطرح ، فقــد فهم الجزولى طبيعة الحرب من الزاوية الدينية أيضا ، فأقحم التاريخ الصليبى فى هــذا الاطار واعتمده حجة للقول بتواجه اختيارين ودينين وحضارتين ، ولكنه لم يفعل ذلك الا لتسفيه الادعاء اليونانى/الانجليزى ووصمه بالجور والعدوان، اعتقادا منه بأن مسيحيىالشرق ، رغم وجودهم فى ظل السلطة العثمانية ، ظلوا على عهدهم فى موالاة حاميهم ، وهم بذلك فى غنى عن أية وصاية خارجية. ولذلك فسبب الحرب من هذه الوجهة باطل ويبطل معه منطوق الادعاء ، لأن الدولة العثمانية رغم طابعها الاسلامى تضمن للمسيحيين الشرقيين ، بوصفهم من أهل الكتاب ، حق الوجود والعيش ، وتلك فضيلة . هــذه هى الدلالة الأولى .

٢ ـــ انهزم الأتراك فى الجولة الأولى من الحرب كما بينا ، ولكنهم تعادلوا مع خصمهم وانتصروا عليه ، ويعنينا من هذا أن الجزولى عندما تألم (صدم) لهزيمة الأتراك لمييأس من قدرتهم على الانتصار . فايمانه المطلق بقدرتهمكان أقوى من ملابسات حرب طارئة . ويعود هــذا لاعتقاده الراســخ بأن قوما كالعثمانيين ، يقومون بشؤون الخلافة وتجسد دولتهم مركزها ، لا يمكن أن تنال منهم قوة أعدائهم ، لأنهم أقوياء بايمانهم . فقوة العقيدة هى القوة أو قوة الحق . وهذه هى الدلالة الثانية .

٣ ـــ يتفرع عن هذا أن الأتراك لأنهم يمثلون الاسلام تمثيلا زمنيا وفيهم الخلافة كما ذكرنا ، فهم بحكم هذا وذاك حماة الاسلام وأبطال قوته المعنوية اذا جاز القول . أنهم مسؤولون عنه بجميع المعــانى : بنشره والاقناع به ، بالحفاظ عليه وحمايته ، بالسهر على تطبيق شرائعه . . . وهى لذلك مسؤولية دينية كلية . وهذه هى الدلالة الثالثة .

فصورة الأتراك فى نظر محمــد الجزولى على هــذا الأساس لا تبرز بمظاهرها التامة الا فى ارتباط بالدلالات المحورية الثلاث ، نعنى : **الفضــيلة والقوة والمسؤولية** . ويبدو لنا من خلال النصوص التى نعتمد عليها فى التحليل أن « اتحاد » ما يمكن تسميته بدال الدين بمدلول الحرية هو الذى يؤلف بين الدلالات المحورية المذكورة .

(ب) صورة مصطفى كمال أتاتورك :

لا يذكر محمد الجزولى مصطفى كمال الا فىقصيدة واحدة خالد بها انتصار الأتراك على اليونانيين ، وقد خصه بسبعة أبيات من الشــعر حوت معظم الصفات التى كونها عنه . والواضح هنا أن الجزولى يربط الانتصار التركى

بمصطفى كمال نفسه ، دون أن يحمله هذا على التقليل من دور الأتراك فى بلوغه وهى عملية مفهومة للتأليف بين الفرد (الزعيم) والجماعة (الشعب)، ويحسن قبل أن نواصل التحليل أن نقدم جدولا بيانيا بذلك :

صورة مصطفى كمال	**صفوة قومه** **منقذ الأوطان** **بطل الأتراك وحاقن للدماء** **قائد الجيش التركى** **محرر الشرق** **بطل خالد ..**

ويبدو من هذا أن الجزولى أحاط بمختلف الصور **الممكنة** « لتفريد » مصطفى كمال على هيئة زعيم ومنقذ وبطل وقائد ومحرر وخالد .. وللتحديد أكثر يمكن تقسيم هذه الصور الى ثلاثة أنواع :

١ ـ حسب الجنس :

ويوضع مصطفى كمال هنا **كفرد** صراحة أو ضمنيا ، فى علاقته بالأتراك **كمجموعة** بشرية . والنظر الى هذه العلاقة يتم من زوايتين : زاوية **التخصيص** بحيث يظهر مصطفى كمال كاسم علم «مفرد» له صفات مطلقة ورمزية فى نفس الوقت . مطلقة لأنها **ذاتية** ولا يمكن مجانستها بصفات أخرى مفترضة ، ورمزية لأنها منتخبة وتتمتع بسلطة معنوية ، ومن طبيعة القول الرمزى فى هذا المجال اذا قمنا بتأويله أن يكون معناه غير مباشر(٥) . أما الزاوية الثانية فهى زاوية **التعميم** ، لأن الصفات المذكورة ما كان لها أن تظهر بالمعنى الذى حددناه الا فى نطاق يبرز وجودها فى نظر الجزولى ، وهو نطاق المجموعة البشرية التركية نفسها .

٢ ـ حسب الوطن :

وهو هنا تركيا ، لأن مصطفى كمال ليس زعيما للأتراك وحسب ، ولكنه منقذ تركيا أيضا . واذا طبقنا مفهوم المنقذ فى مثال الحرب التركية ـ اليونانية التى سبق الحديث عنها، أمكننا القول بأن الانقاذ يعنى عودة الكرامة التركية الى مجدها وفوزها بالنصر المحقق على أعدائها . وهو ما يعنى فى هـذا المثال أن الاسم **العلم الفرد** (مصطفى كمال) تماهى بصفاته وخصائصه باسم **العلم المكان** (تركيا) فى واقعه وحالاته . وعلى هذا يصبح بطل الأتراك بطلا تركيا .

٣ ـ حسب المنطقة الجغرافية :

ونقصد الشرق بالمعنى العام . والراجح أن الجزولى وصف مصطفى كمال بمحرر الشرق اعتقادا منه بأن تركيا نفسها هى مركزه. والانتساب الى هذه، بما أنها كذلك ، يوجب الانتساب الى ما تمثله فى الوعى والشـعور ، نعنى الخلافة والوحدة .

يظهر من هذا أن (الأتراك) و (تركيا) و (الشرق) تمثل درجات في الاحالة . وأن مصطفى كمال كاسم مفرد وبطـــل تركى ومحرر الشرق تمثل درجات في الترميز . وقد أراد الجزولى كما نعتقد أن يفهمنا أن استفراد الرمز بصفات خاصة يرتبط (ولا يتطابق) مع اطلاقية الاحالة بصفاتها العامة .

(جـ) صورة فرنســـا :

ذكرنا فرنسا من قبل عندما تكلمنا عن الحرب التركية ــ اليونانية عرضا. وورودها في شعر الجزولى الخاص بهذا الموضوع أتى في سياق التنويه بموقف تحالفها مع الأتراك في صراعهم ضد اليونانيين ومن ورائهم انجلترا كذلك . فهو يذكرها ، على هذا الأساس ، كطرف مناصر لقضية يناصرها هو بالذات . ومما يثير الانتباه في هذا الذكر أن الجزولى ـــ رغم أن فرنسا هى التى كانت تحتل المغرب في هذا الوقت ــ لا يهتم على أى نحو بالتعرف على « خلفيات » اقدام فرنسا على تحالفها مع الأتراك أو هو لا يقولها في شعره . ويذكر هـــذا لأنه عندما وقف ضد انجلترا في مساندتهــــا لليونانيين احتكم الى مخططاتها وأهدافها في الشرق وحاكم موقفها بناء على ذلك كما مر بنا . فهل نستنتج مما ذكر أن الجزولى كان غافلا عن المرامى الفرنسية في الشرق أيضا ، أو أنه كان يجهل تاريخ الصراع الانجليزى الفرنسى ، وهو الذى أملى طبيعة التحالفات ومنطقها ، على السيطرة السياسية والاقتصادية في الشرق ؟

قد لا يعنى الجواب عن هذا شيئا كثيرا ، لأننا سنجد في الصور التى قدمها الجزولى عن فرنسا ما يكفى من الدلالات :

صورة فرنسا	**ربة العلم** **الشعب الفرنسى معروف بالشمم** **نصرة الحق** **جيشها حصن** **فرنسا هى التى انقذت وحدة أمريكا .** **ونجدت المكسيك** **أوجدت اليونان من عدم** **والدة الأحرار ...**

لقد اخترنا هذه الصور ، وهناك غيرها ، من قصيدة واحدة انشاها الجزولى للتغنى باسترداد الأتراك لكرامتهم وللتعبير عن شعور الحق في نفسه كما بينا من قبل . وهى تشتمل ، اذا صنفناها حسب الموضوع ، على ثلاث قضايا كبرى :

فرنسا ــ الشعب الفرنسى ــ الدور الحضارى الفرنسى . ويلاحظ ان لكل قضية خصيصة تميزها عن غيرها ، ولكنه تمييز لا يقطع بين أســــباب التداخل بينها جميعا . ذلك لأن الدولة الفرنسية ، شعبا ودورا وحضارة ، هى التى تمثل ، في آخر الأمر ، محور القول ومضمونه .

نتساءل : كيف تسنى للجزولى أن يؤلف بين الصور المذكورة وما الباعث على ذلك ؟ . قد يبدو من هذا السؤال أننا نقصد البحث عن مبرر خفى بغية الأيديولوجية ثلاثة مفاهيم أساسية أخضعت قوله الشعرى (أو فعلت فيه) بما لها من دلالات وايحاءات ، نعنى مفاهيم : **العلم ، الشجاعة ، الحرية .** ويبدو من خلال هذا أن الجزولى له فى ذهنه عن الدولة الفرنسية (شعبا ودورا وحضارة) جملة من الصور المتراكبة ، لم يبتدعهـــا من عندياته بل أشاعتها هى بالذات عن أحوالها .

وعلى هذا فالجزولى لا يمتدح فرنسا لأنها ساندت الأتراك فقط بل ويعيد الحكم النهائى على ما ابتدعه الجزولى . والحق أن صاحبنا يضمر من الناحية صياغة مجدها التاريخى ويذكر به . أى أنه يربط بين أيديولوجيتها وتاريخها، ويجعل من هذا الربط مثالا للتضامن والمساندة وما شابه . ولهذا الأمر رأيناه يقول فى بيت من القصيدة :

لله درك لو يسرى نظامك فى

كل الممالك من عرب ومن عجم

وهو بيت يحيلنا على **المطلق** : دولة عالمة وشعب شجاع ودور حر . فهل يصح القول بأن الجزولى كان نصيرا مطلقا للأتراك ومتشيعا (مطلقا) للدولة الفرنسية ؟ .

هوامش :

(١) ذكريات من ربيع الحياة . مطبعة الأمنية ١٩٧١ . الرباط . المغرب .

(٢) L'eshace Litteraire, Gallimard 19155, Paris, r. 20

(٣) الحنين = حن حنينا : صوت ، لا سيما عن طرب أو حزن . حن حنينا اليه : اشتاق . تحان : اشتاق . استحن الشوق فلانا : استطربه . الحنان : من يحن الى الشىء . حن حنة وحنانا عليه : عطف وشفق وترحم فهو حنون . تحنن عليه : ترحم . الحنان : الرحمة .

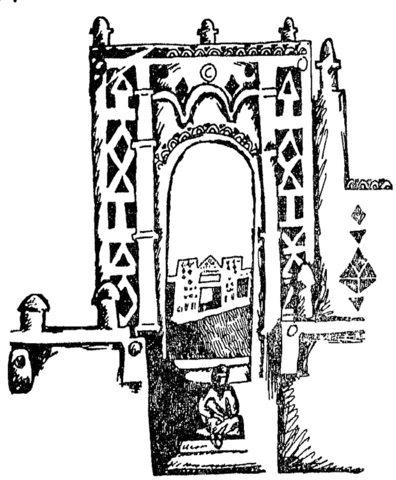
(٤) نعتمد فى هذا على التفريق الذى ميز به T. TODOROV بين النص المكتوب والمنطوق

(٥) أنظر : Symfolisme et interpetation L. TODOROV. ed. Seuil 1978, Paris, p. 18.

قصة قصيرة

شمس ..

هاديا سعيد
لبنان



عندما اصطدمت بالرجل الذى حدثتكم عنه فى قصة سابقة (ولدت وفرحت بها منذ ثلاث سنوات ثم ماتت ولم أمت) كان ذلك يفرض على أن اقبله واهرب منه فى آن .

حدث ذلك فجأة . اصطدمت به وقد ظننت أنى لن القاه اذ غادرت الأماكن والأزمنة وكل معطيات علاقتنا السابقة .

لست أدرى اذا كان احدكم يذكره . أتمنى أن تكونوا نسيتموه مثلما فعلت أو مثلما ظننت أنى فعلت عندما أقفلت ذاكرتى ذات مساء

وأقمت فيها سجنا لكل الماضى وفى مقدمته ذلك الرجل الذى أرانى مرغمة أن أحدثكم عنه لأنه استطاع وعلى نحو لم أتوقعه أن يعود ويصطدم برأسى ثم يخرج وكأنه لم يسجن قط .

أصابنى الحادث بصداع ، فتناولت حبة من مشتقات الاسبرين وطلبت منه تأجيل هذا اللقاء ريثما يكون تأثير الحبة الوهمى قد سرى فى دمائى ، وفى لحظة استراحتى الأولى كان يواجهنى بعبوس ثم ابتسم بعد أن تقدم النادل وصب لنا كأسين مثلجين . قال لى : لا تحتسى الكأس مع الاسبرين . سوف يضرك . وكانت تلك عادته فى بدء حديث ودى ينتهى نهاية متوقعة نتجاهل بها أشباحا تشاركنا أية خلوة .

أخبرته بالطبع عن حالة « شمس » فظل يستمع بملل معتاد تخترقه رشفات الكأس ، اشعال واطفاء سيجارة ، تنهد ، نحنحة ، سعال .

أغاظنى أنه لا يود أن يستمع مع أن الأمر على غاية الأهمية ، فلم يحدث أنى استطعت مراقبة نفسى وأنا الد مثلما قدرت أن أفعل وأنا أرقت شمس تشد على يدى ، تعض أصابعى ، تضغط شفتيها وصراخ الطبيب يحرضها بلذة أن تشد وتشد وكأنها مصابة بانسداد فى مصرانها الغليظ .

قال لها : شدى يا ابنتى .. شدى .. لا تخافى .. وافعلى وكأنك تتغوطين . كانت مساعدته قد أبعدت فخذيها ورفعتهما الى حلقتين من الحديد ثبتتا فوق عمودين ارتفعا من جانبى السرير عند طرفيه الأسفلين .

بطنها تلة من اللحم الناصع . فخذاها منفرجان . حملت الممرضة شفرة حلاقة وجزت الشعيرات المتبقية ... الدماء ماتزال تتساقط وتلة اللحم تنتفخ وتتكوم . وجه شمس يستحضر وجه جدتى ، فاجأتها ذات يوم بالمرحاض تكز على أسنانها ووجهها عروق من الدم . .غرفة الولادة تنتظر رائحة النفساء .. يد شمس تتلقى أبرة أنبوب السائل المغذى المعلقة فى مشجب أعلى السرير ، يدها تترنح . الطبيب يطلب منى أن أمسك يدها . أشدها الى العمود الحديدى ، تصبح فى وضع تعذيبى . قال لى ذلك الرجل الذى حدثتكم عنه فى قصة سابقة . ثم جلس الآن أمامى فى المقهى يحتسى كأسه بهدوء ، قال ان عذابه يفوق عذابى وعذاب شمس . هم أيضا علقوه فى قضيب حديدى وأصبح جنينا يلتف حول نفسه . يداه معصوبتان الى ساقيه ومن خصره يلتف الحبل ويشد على القضيب المنتصب فوق قاعدة فى زاوية ..

ـ الغرفة :

ضحك . أنا قلت غرفة وهو صحح لى : قبو كان، كهف ، ظلمة يصار المعتقل اليها بعد ، درجات ترابية تتجاوز المئة . مازال يتذكر المكان لكنه لا يجرؤ على تأكيده،يترك مساحة للاختباء والتراجع.قال: لا لكنى أكدت له أنه خائف كأكثر الرجال لا يجب البوح ولا الاعتراف . لا يحب أيضا أن يصغى لبوحى ولا لنشره أخبارى عن شمس مع أن اكتشافى غريب ومثير:

غرفتى ناصعة . ألمى لذيذ . بعله قليل أصبح ألما . لا . لم يكن الامر على هذا النحـو . سأقول : غرفتى ناصعة المى . لا . ليس ألمـا . كان احسـاسا لذيذا يلتف من أسفل الظهر ويطوق للخاصرتين . كحركة فلا منكو ؟ ربمـا . كلحظة غيـاب ونحن معـا فوق سطح البيت الصيفى ؟ ربمـا ألـم أناديه وأحبـه وأجذبه وأغيب . أغفو قليـلا ويوقظنى : يا على . يا على قـولى يا على . فأقـول ولا أقـول . لـم أر دما ولا سيلانا ولا خرقـة . سميكة تصنعها عمتى بين فخذى ولا عرقـا يتزحلق . لـم أر لحمى تحت ضـوء غرفـة العمليـات الساطع . لـم أر أطراف ثوبى تنكمش بين العـرق وبقع الدم . الرجل الذى حدثتـكم عنـه فى قصتى السابقة وأرغب الآن أن يسمعنى رأى تلك البقعة :

خرج فى نوبتـه الصـباحية يكنس باحة الزنزانة . كان الغريب الذى جازوا به فى الأمس يتكوم فى الحفرة . كانت الحفرة بركة من الدم . كان العيد . الغريب صار خروفا ورائحـة الدم نتنة . ذبحـوه وشربوا نخبـه وقالوا للرجل الذى فاجأنى وفاجأ قصتى : ادفنـه . لا أدرى اذا كان استطاع أن يتردد لحظـة . دفنـه وتف وبكى ثم جـرح شريان رسغه فى صـباح اليوم التالى فضربوه وقالوا له يا عكروت لن تموت هكذا براحة . قال لى : أنتن النسوة ــ لم يقلهـا هكذا فصحة ــ تتدلعن وتبالغن . الواحدة منكن تزحلق الولد وكأنهـا « تتبول » ثم ابتسم وقـال لى فى وقت آخر وكنا وحيدين : انت مختلفـة . رأيتك تعضين يدى وتتألمين بكبرياء .

عضضت يده . حبست صرختى بين نظـراته وسيجارته وتأففـه المكتوم . لا أعلم كيف كان يشعر وماذا يريد . بعد ذلك خمنت انه تمنى أن ينتهى الأمر بسرعة فيطمئن على ويفرح ثم يمضى الى المقهى .

حدث ذلك تماما و « شمس » تخبرنى أن « راجى » يرقب ولادتهـا هاتفيا سيقول لهـا أن تحكى له كل التفاصيل وسيعد جنيهاته ويدفعهـا لعـاملة الهاتف فى فندقه ويندم .

الرجل الذى حدثتكم عنه فى قصتى السابقة وجـاء الآن لكى يفسد على هذه القصـة لا أقدر أن أبعده . كأن الأمر مؤامرة أدبرها لنفسى . أقـول يا بنت اعتذرى وابتعدى فأخجل . أقـول يا بنت اثقلى وتجـاهلى فلا أقدر يجرجر لسانى فأحكى عن شمس وعنى وعن الطبيب وأنا أعلم أنه يجلس الآن أمامى فى المقهى يتأفف ويتأهب ليقتنص لحظـة صمت . أقـول الطبيب كان تقصد برذاذ الدم وانبثاق رأس لجنين . صـوته يتهدج وحماسـه يعيد صدى حماس متفرجى الملاعب الرياضية .

يضحك الرجل تتلذذ ذاكرته برسم ما حـدث وما حدث يبعدنى عنـه : شمس ليست جثة والطبيب تكبر يداه.قفازاه ملوثان.صوته يرتجف .شدى يا ابنتى . الاضاءة ساطعة . فخذا شمس ينتصبان الى الاعلى . المرضـة تربت على بطنهـا تضغط الانتفـاخ الى الاسفل . ساعدينى يا ابنتى . ساعديه يا شمس . سأساعده انـا : يا على قلت يا على ودخلت فى عينى ، رأيت أشباحا بالبيـاض ولونت وجـوه الملائكة أمسك بفخذى بابا نويـل فلـم يكن ألمـا وقالت سندريلا انهـا ستخرج من بطنى ويمكن الا تكـون سندريلا بل الشـاطر حسن . شمس لا تبكى لا تغمض عينيها . تتطلـع

بجسارة . قوس الحـــديد سيساعد الطبيب على انتشال الجنين . انظـــرى ها هو رأسه . قولى لها أن تساعدنا . تساعد ابنها ، تساعد نفسها . ساعديه يا شمس ساعدى ابنك ، لكنها تبتلعه .

قلت للرجل الذى أمسك بيدى الآن فى المقهى وشد علىأصابعى وقدم لى كأس الماء وابتلع غيظه بحنان معلن : شمس تبتلع جنينها ولكن الطبيب يصطاده بقوس الحديد . ملقط هلالى يلج طيات اللحم الطرى ويقبضعلى رأسه . يتزحلق الرأس وكتلة اللحم ، تتدلى ذكورته . صبى . صبى . يقبض الطبيب على ساقيه ويدلى رأسه . أزرق . أزرق . بلا صـــوت وبلا حركة شمس تصرخ : ميت ؟ أخـــاف أن يموت ، الغـــرفة تتشظى بالبكاء . لا . لم يكن الأمر على هـــذا النحـــو . كنت عند جانب السرير أعانـــق شمس والممرضة تلتقط الجنين وتسرع به الى أنبـــوب الاكسجين والطبيب يضربه على فخذيه وفوق مؤخرته يأمره أن يحيـــا .

كنت قرب شمس وانتظر صرخة الصغير : يا حى يا قيـــوم . الله لا اله الا هو الحى القيـــوم لا تأخذه سنة ولا نوم . يعلم ما بين أيديهم .. يعـــلم يا شمس يعلم . وأنـــا أيضا أعلـــم . وذاك الـــذى يجلس على المـــائدة المجـــاورة ويراقبنا يعلم وأنت الذى أروى لـــك كل هذا ولا أعرفك تعـــلم . والرجل الذى يقتحم على الخلوة ويبتسم بمرارة يعلم وأنا أســـتمع لنفسى اللحظة وأحاول أن أنهى هذه القصة بأسرع وقت . أقـــول له : ساعدنى فيقـــول : أعيدى كتابتها . يجلس فى المقهى الآن بهدوء وبكسل ويقـــــول : أعيدى كتابتها وشمس أنجبت وأنا أنجبت ولم نعد كتابتها . لن أعيد كتابتها . أخاف أن أحذف كل وجودى وأغلق الابواب وتنتهى شمس والجنين وأبكى وأصرخ وأقـــول ليس الأمر على هذا النحـــو والجملة ليست مقيدة والرجـــل الذى يجلس أمامى فى المقهى ويقتحم كل الاحرف والأوراق يجذب القـــلم نحـــو ويكتب .

يبعدنى الآن يبعدنى . أصرخ قبل أن أتلاشى : غرفـــة العمليـــــات ساهرة والطبيب ساعدنا ولم يساعدنا . الجنين صرخ وبعـــد نصف ساعة أخرجت الممرضة من بين فخذينا ثعابين من المصارين والدماء وأكياس الأغشية والمخـــاط وسيول الدم ، بطننا هوت وأفخاذنا أنسدلت .

***

ضربه . لكمه . دخلت قبضته أسفل بطنه . قال لى : شتمنى الأول . ضربنى الثانى . افترسنى الثالث . قل ولا أقـــل . ماذا أقـــول . ابتلعت أيامى والـــكلام . ظللت ثلاثة أيـــام . أربعـــة . خمسة .. ثم بملقط الحديد أخرجوا لسانى ، رأيت فوقه كل العنـــاوين والأسماء .

الرجل الذى حدثتـــكم عنه فى قصتى السابقة ومازال يجلس أمامى فى المقهى يصمت فى وجهى الآن . يضع النـــادل أمامنا كأسين جـــديدين ويبتعـــد .

لا أثر بيننا للشجار وللدماء . هادئان حد الركود ، نعس يداعب أجفانه وسنقوم بعد قليـــل ونرتحل الى الخلوة .

تنتهى ولا تنتهى القصة وقد فشلت فى كتابتها وسأحاول أن أفعـــل فيمـــا بعـــد .

قصـــائد ..

برهان شاوى
(العراق)

١ ـ خوف :

ما لهـــذا اللسان ..
يلتـــــوى ..
ما لهـــذى الحـــروف ..
تنطفى فى فمى ..
أيهـــا الطاغية ..
قل لنا عن لسانك شيئا ..
(لك العافية)
يا لسانى الحزين ..
بح بارتعـــاش الشـــفاه ..
بح بأصفرار الوجـــوه المهين ..
بح بارتعاش المفـــاصل ..
خـــوفا ..
علـــى الجسد المستكين
خوف انقطـــاع المعيشة ..
خوف الزملان
بح بالحقيقـــة يوما ..
بح بالحقيقـــة ..
بضـــع ثوان
ترى ..
أفقدت لســـــانى

** ثلاث قصائد من مجموعة « مراثى الطوطم » التى ستصدر قريبا للشاعر العراقى برهان شـــاوى

٢ ــ مرثية العاشق :

هل انا عاشق ..
ام امير
هل انا المتوسد جنح الفراشة ..
ام الأرض ..
بى تستدير ؟
كل قرن يمر ..
باغماضة ..
والبرارى بكفى تطير
يا لخوفى ..
من النفس ...
انى بها ..
من وساوسها أستجير

٣ ــ سؤال : الى جميلة ..

لماذا ارى وجهك الحلو ..
فى الكتب المشتراة ..
وفى الأوجه الناحلة
لماذا ارى وجهك ..
فى عيون الطيور ..
واشرعة السفن الراحلة
لماذا ارى وجهك ..
فى الموانى البعيدة ..
والمدن القاحلة
لماذا ارى وجهك فى مرايا المرايا ..
مرايا الحجر
لماذا ارى وجهك ..
فى اخضرار الشجيرات ..
فى قطرات المطر
لماذا ..
لماذا

صورة المهدى الدنقلاوى السودانى

فى شعر معاصريه

د. أحمد محمد البدوى
جامعة ميدقرى ـ نيجريا

فى دجى مطبق ويوم دجوجى ... وليل مقفقف مقرور
ولدت ثورة البلاد على أحـ ... ـنان كوخ وفى ذراعى فقير
عوذوا طفلها وصونو فتاها ... بجديد من الرقى أو أثير
وى هلم اسمعوا الملائك يعزفون م ... بميلاده نشيد السرور
باركوا الطفل فى القلوب وصلوا ... فى المحاريب للعلى الكبير
ومشى فى الصبا قسيم المحيا ... هيئت نفسه لكبرى الأمور
واغتدى زاهد الشباب وصوفى «م» ... بنى قومه ومصباح نور

التجانى يوسف بشير

١ ـ الصوت :

قال الشاعر السودانى فرح ودتكتوك المتوفى ١٠٤٧هـ فى قصيدة منسوبة اليه ، نظمها قبل ظهور المهدى السودانى المتوفى ١٣٠٣ هـ ـ ١٨٨٥م .

فلقمة من طعام البر تشبعنى ... وجرعة من قليل الماء تروينى
وقطعة من قليل الثوب تسترنى ... ان مت تكفننى أو عشت تكسينى (١)

فقدم القسمات المميزة للمسلم النموذجى الزاهد فى الدنيا ، المكتفى من كل ماديات الحياة بما هو ضرورى الى أقصى حد ، لا يأكل الا قليلا من الطعام الخشن ، ثم لا يشبع ، ولا يشرب الا قليلا من الماء ثم لا يروى ، ولا يرتدى من الثياب الرخيصة أو الأسمال البالية الا ما يستر العورة ، ويصلح لتكفينه ان حان أجله ، ثم يمضى الشاعر ليقدم لنا مميزات هذا الزهد المثالى العارف ، حسب تصور تلك البيئة :

ياواقفا عند أبواب السلاطين	ارفق بنفسك من هم وتحزين
واستغن بالله من دنيا الملوك كما	استغنى للملوك بدنياهم عن الدين
ولا تصاحب غنيا تستعز به	وكن عفيفا وراع حرمة الدين
واعلم بأن الذى ترجو شفاعته	من البرية مسكين بن مسكين
الدين كنز لا فناء له	والمال عارية والله يهدينى«٢»

هذا الزاهد فى الملذات الحسية ينأى بنفسه عن أن يتلوث بالتذلل لأصحاب السلطان والجاه والمال ، يستعصم بالرازق الباقى عن كل كائن فان ، ويستغنى بالأصل عما سواه ، ولعل الشيخ فرح يعنى بهذا الموقف الصلب من أصحاب السلطان الجائرين ، وكانزى الأموال ، ما سبق أن قاله سفيان الثورى حين سأله أبو جعفر المنصور « لم لا تاتنا » فأجابه سفيان قائلا : « الله نهانا عنكم » ولا تركنوا الى الذين ظلموا فتمسكم النار » ، « وكان يقول : اذا رأيتم العالم يلوذ بباب السلطان فاعلموا أنه لص . واذا رأيتموه يلوذ بباب الأغنياء فاعلموا أنه مراء » وكان سفيان الثورى كثير الحط على المنصور لظلمه ، فهم به وأراد قتله ، فما أمهل الله ، وقال أحمد بن حنبل لا يتقدم سفيان فى قلبى أحد «٣» .

يرتبط هذا الزهد بانكسار النفس والتواضع لله ، ولكن يكمن فى داخله تعال مطلق على العالم المادى من حوله ، فى أرفع صوره وأقواها « السلطان والمال » كما يتسامى على نوازع الجسد ويكبت جموح الشهوات فى النفس ، ويأنف من الدنايا .

ان صورة هذا الزهد التى قدمها الشيخ فرح ، تتلاءم مع صورة الحاج القادم الى السودان ، من غرب أفريقية ، فى طريق ذهابه الى بيت الله الحرام ، أو فى طريق عودته ، ما يسميه بعض الكتاب « الحاج التكرورى » وهو مجاهد مهاجر فى سبيل الله متقشف ، كل ثروته من زاد الدنيا هى : خرقة من ملابس خشنة وبالية يأتزر بها ، وعصا يتوكأ عليها ، ومسبحة تتدلى من عنقه ، وجراب من جلد شاة يحتوى على القرآن أو جزء منه مكتوب بالخط المغربى ، ومعه لوح من الخشب ودواة «٤» وكان أولئك الحاج ياتون ويعودون ، وتستغرق رحلة الحج هذه شهورا أو سنوات ، بالنسبة لأمثال ذاك الحاج المجاهد ، الذى يقطع المسافة كلها ماشيا على قدميه ، يعبر الغابة المهولة والصحراء الموحشة ، حتى يصل أو يموت فى سبيل الله شهيدا ، وكان معظم أولئك الحاج من صفوة العلماء ، اذ يحدثنا بركها ردت فى القرن التاسع عشر الميلادى أن هؤلاء الحاج الافارقة فقهاء ، ما مروا بمكان فى افريقية وبلاد العرب الا ووجدت «الأهالى» يقبلون على التمائم التى يكتبها « الحاج التكرورى » لأنها أطهر فى نظرهم وأقدس مما يكتبه سائر

الحاج«٥» الحاج المتقشف الزاهد يمتاز بثروة معنوية ومعرفة ، ويختص بصلاح بين يؤمن الناس فى نفعه ويقرون بالفضل وما يزالون .

هذا الحاج الضارب فى الأرض ، المعتمد على ما يرزقه الله من « لقمة او جرعة » المتوكل عليه ، وهو نموذج على التمسك بالهدف النبيل ، والاصرار على بلوغ العلا ، انما يتطابق فى ملامحه العامة مع الزاهد الذى صوره الشيخ فرح وكلا النموذجين المتكاملين المتجانسين قوىالأواصر يصوره المهدى الدنقلاوى السودانى محمد أحمد عبد الله فى القرن التاسع عشر الميلادى كما وصفه من رآه : « يلبس المرقعة مثل سائر دراويشه ، طويل القامة أسمر اللون بخضرة ، مستدير اللحية ، أسنانه كاللؤلؤ وفى الفك الأعلى « فلجة » بين الأسنان ، كان ذا صورة جميلة بين السود من أمثاله ، وكان يتعمم على قلنسوة من نوع ما يتعمم عليه اهل مكة ، وعمامته كبيرة منفرجة من الامام ، يرسل عزبة منها حتى تصل الى سرته ، ويضع على منكبيه رداء من الدمور ، ويلبس نعالا مصنوعة فى السودان وكان لبسها مخصوصا بالاعراب والضعفاء ، ويطلق عليها اسم « الشقيانة » اى نعل الشقاء ، فأبدل هذا الاسم باسم « السعيدانة » اى نعل السعداء ، ويحمل على الدوام فى يده اليسرى سيفا يسمى سيف النصر ، ويتوكأ على هرواة طويلة«٦» وتتدلى من عنقه مسبحة .

صورة المهدى تتطابق مع صورة الحاج التكرورى وصورة الزاهد الذى لا يقف عند أبواب السلاطين بمسبحته وعصاه وحذائه الذى اشتهر بارتدائه ضعفاء السودان ، وبجلبابه المرقع ، الذى هو شارة المتصوفة وزى الدراويش من الزهاد المنقطعين عن الدنيا ، وقد الف المهدى هذه الصورة قبل أن يجهر بالدعوة ويقود الكفاح المسلح ضد الكفار المنحرفين . « المهدى خرج سائحا الى بلاد الغرب « غرب السودان » مع رجاله وعليهم لباس الدراويش وهو الجبة المرقعة والسبحة والعكاز « العصا » وجعل يبث دعوته«٧» أضف الى هذه الأدوات « ابريق الفخار » .

ينطوى هذا المظهر المتواضع البسيط على مضمون عميق ، الا وهو ان هؤلاء القوم ، وعلى راسهم محمد احمد المهدى نفسه ، فقراء فعلا وحقيقة ، فلا عجب أن رأينا الجنرال عكس الانجليزى الذى قاد جيشا قوامه نحو ستة وثلاثون الفا لاخماد الثورة الاسلامية ، قد كتب منشورا لعن فيه المهدى وأصحابه وهددهم بالويل والثبور وعظائم الامور ، بعد مقدمة فى صدر المنشور المرسل الى المهدى قال فيها . « نحن (الذين) ان نزلت السماء ثبتناها بأسنة السيوف ، وان نزلت الأرض قلنا لها قفى (بالجزم) » ثم قال للمهدى : « يا أيها الذى .. اصبحت تسوق الجيوش بأزمتها بعد ما كنت (فقيرا) وقد نسيت ما كنت فيه انت واصحابك من الجوع (والعرى)

وكيف رضيت أن تحاربنى وأنت ضعيف الحال ، وفقير المال « كذا » وقليل الرجال«٨» .

أى أنهم لا يصطنعون الفقر ويدعونه ، بل هو واقع يعيشونه ، ولون من الوان الحياة يمارسونه من« جوع وعرى ، وفقر وضعف حال» يرتدون الجبة المرقعة والمسبحة المتخذة من نوى الأهاليلج ، فتقترن الحقيقة وهى الفقر بموقف أخلاقى وهو الزهد فى الدنيا ، وهم يفخرون بذلك ، ولا ينكرون تعلقهم بالآخرة وانقطاعهم للعبادة ، يقول أحد من عرفوا المهدى وأصحابه قبل الجهاد : «هاجرنا للمهدى ، وكنت رأيته واعتقدته «كذا» حينما كان يزور (رفاعة) .. ومعه تلاميذه نائرو الوجوه «!» نظيفو الثياب ، منظمو الأذكار، وكثيرا ما كنا ونحن طالبو علم نؤدى معه صلاة المغرب ، لنسمع قراءة الخشوع منه ، وقو قرأ سورة « القارعة » مرة فى الركعة الاولى فحينما قرأ « يوم يكون الناس كالفراش المبثوث » صعق وخر مغشيا عليه ، فتقدم غيره من (جيرانه) وأتم الصلاة بالناس وأنا منهم ، فلم يصح حتى بارحناهم«٩» دلالة على الورع الذى يتبدى فى سمو روحى وشفافية لطيفة ، من شدة التقوى وقوة الايمان .

ان المهدى الذى اختار الزهد فى الدنيا ، ينتمى الى عائلة فقيرة تعيش كما يعيش فقراء اهل السودان فى القرن التاسع عشر الميلادى وقد الجاها عسر المعيشة الى الهجرة ، من شمال السودان الى وسطه كما عمل المهدى حطابا ، يحمل الحطب على كتفه من الغابة الى السوق ، « كما كان النبى يحمل الحطب لأصحابه فى أسفاره ، ويحمل اللبنات عند البناء ، كذلك اتخذ محمد احمد المهدى هذه السيرة نبراسا فى حياته ، وقد كان وهو فى مدرسة « محمد شريف » يحتطب ، وينظف ، ويعمل كل ما يأنف غيره أن يقوم بعمله ، وكان شيخه وزملاؤه يعجبون من ذلك الفتى الذى انفرد بخصال غريبة«١٠»

والتزم هذا بعد الثورة اذ كان فى الهجرات ، وتنقلات جيش المجاهدين « الأنصار » يمشى على قدميه ، يحمل على كتفه اما طفلا رضيعا واما شيخا هرما«١١» وحافظ على سيرته الاولى فى الزهد والتواضع والاثرة .

وقد عرف المجتمع — يومئذ — الظلم وسوء الحال ، واكتوى بسياسة البطش والارهاب ، والضرائب الباهظة التى تفرض على الفقراء من أمثال محمد أحمد المهدى « يأتى جابى الضرائب الى الرجل ، فيعتذر عن دفع الضريبة ، وهى خمسمائة قرش ، بعجزه وضيق ذات يده .. فيضرب خمسمائه سوط على الاقل ويزج فى السجن ،ويعذب بان يطرح (الى) الارض على وجهه ، وتدق أربعة اوتاد وتربط كل من يديه

ورجليه الى وتد منها ، وكانوا يددونهم بفعل القبيح وبسالة الدهر ، وهي أن يؤخذ هر ويدخل في سراويل الرجل ، بعد أن تغل يداه ويترك في داخل السراويل أو يدفع الضريبة«١٢» وامعانا في امتهان كرامة الانسان واذلال الفقير المستضعف ، وكان المهدى احد هؤلاء الفقراء حتى مات « ولم يملك من الدنيا الا مسبحته وسيفه«١٣» وهما رمزان لوظيفته في الحياة : العبادة والجهاد .

والى جانب وحشية الحكم التركي ، وسومه الفقراء العذاب ، فقد جاء الاتراك — الذين حكموا السودان باسم الاسلام — بالاوربيين ولا سيما الانجليز ، ومكنوا لهم ، ومنحوهم المناصب المهمة في الدولة ، بل سمحوا لهم بالتبشير وسط المسلمين ، كما سمحوا بتجارة الرقيق ، بأن كانت الحملات العسكرية المدججة بالسلاح النارى تغير على المواطنين الامنين المسالمين في الغاب والقرى ، وتأسرهم وتسوقهم مقيدين كقطعان البهائم ، حيث يباعون في الأسواق أو يصدرون مع العاج وريش النعام والذهب وكثير منهم مسلمون .

كما أشاعوا الفساد والرذيلة والاستبداد وروجوا لها ، وهذا كله هو كفر صريح وانحراف بين عن الحق في راى المهدى ، فلما شبت الثورة ، وخرج الناس أفواجا يجاهدون ، كانت الغاية النبيلة هي الشهادة أولا .

« أهل القتيل يقيمون الافراح ويجيء الناس لتهنئتهم بفوز ميتهم فوزا عظيما ، ويشربون المرطبات ، يأكلون الحلوى ، وهم يقراون «ولا تحسبون» وكان أهل الشهيد يكرمون ويبجلون ، والناس تنسبهم اليه كلما رأوهم«١٤» وشاع بين الناس عادة أن يكتبوا أقوال المهدى وتعليقها على أعناقهم » حتى اذا قتل أحدهم لقى الله بها وكثيرون تركوا أموالهم ووهبوها لبيت المال ، اشتراء للمثودة واستعلاء في درجات الاخرة«١٥» فان كان المجاهدون الأنصار ولا سيما الفقراء قد وجدوا في الثورة نصيرا لهم، ووسيلة لرفع الظلم عن كاهلهم ، وكفاحا مقدسا لاعلاء كلمة الله ، ومن شعاراتهم في « شأن الله » « الدين منصور » فان الزهد في الدنيا الفانية ، والاعراض عن الملذات الحسية ، انعكس من المهدى وانصاره لابسي الجلابيب المرقعة ، على الأغنياء انفسهم الذين تركوا اموالهم أو وهبوها وهاجروا وجاهدوا ، يرجون حسن الثواب ومرضاة الله ، مما نجده في صيغة « البيعة » التى لابد من أن يرددها جهرا كل من يريد الانتماء الى الانصار المجاهدين ، من الرجال والنساء ، اى مبايعة المهدى ، فيقولون وراءه « باسم الله الرحمن الرحيم ، بايعنا الله ورسوله ، وبايعناك على توحيد الله ، لا نشرك به شيئا ، ولا نسرق ولا نزنى ، ولا نأتى ببهتان ، ولا (نعصاك) في معروف » .

بايعناك على ترك الدنيا للآخرة ، ولا نفر من الجهاد « اى الثبات والزهد فى الدنيا » .

الصـــدى

هذه الحقيقة التاريخية ، كما تتبدى فى النسيج التاريخى الموثق ، وليس الشـــعر وماذا يقول الشعر ، أو ماذا بقى للشعر أن يقوله ويعبر عنـــه ، فان كان الواقع هـــو القمر ، فمن الممكن أن يصـــير الشعر هالة تحيط بالقمر أو أشـعة نتخيل أنها آتية منبعثة منه ! يقول الشاعر محمد عمر البنا شاعر الثورة الأول :

الحـــرب صـــبر واللقـــاء ثبـــات	والمـــوت فى شـــان الاله حيـــاة
والفخـــر كل الفخـــر بيـــع النفس	لله العـــلى واجـــرها الجنـــات
ان الجهـــاد فضـــيلة مرضـــية	شـــهدت بمحكم أمـــرها الآيات
قـــد حاز هـــذا الافتخار جميعه	صـــحب الامام الســـادة القادات
قـــوم اذا حمى الوطيس رايتهم	شم الجبـــال وللضعيف حمـــاة
ولباســـهم سرد الحـــديد وباسهم	شـهدت به يوم اللقـــاء الغـــارات
يا ســـيدا وســـع الانام بحلمه	واســـتمطرتهم بالهـــدى بركات
فانهض الى الخرطوم فان بسوحه	اهـــل الغـــواية والمفاســـد باتوا
نبذوا الشريعة من وراء ظهورهم	عن دينهم شـــغلتهم الشـــهوات
الله أكبـــر أن يدوم صـــنيعهم	هـــذا وأنتم للانام رعاة «١٦»

نسبهم الى الصبر والبسالة فى ملاقاة العدو الكافر ووصفهم بالحرص على الشهادة « الموت فى شان الله » الذى هو حياة ، مشـــيرا هنا الى الاية الكريمة عن أن الشهداء « احياء عند ربهم يرزقون » ســـورة ال عمران ١٦٩ . ويتضمن البيت الثانى اية بيع النفس لله « مما نجده فى قوله تعـــالى أن الله اشـــترى من المؤمنين أنفسهم وأمـــوالهم بأن لهم الجنة » ســـورة التوبة ١١١ ، وكلهـــا صفات اســـتمدها من القـــرآن وراها متمثلة فى صحب الامام المهـــدى ثم ياتى الاداء الشعرى فى لمحات فنية ليصور القتال « حمى الوطيس » « شم الجبـــال » « لباسهم سرد الحديد »«وسع الامام بحلمه»من التراكيب المستمدة منمعجم الشعر العربى فى وصف المعارك والرجال ، ثم تباتى النقلة بالتجريص على فتح الخرطوم الكافرة المنحرفة ، فكأنه يعضد بالشعر ، ماسبق أن تقرر وصار هدفا لا مناص من تحقيقه . وانه ليسترعى انتباهنا جمال الأداء الشعرى هنا قوة أسره ، فحين تهافت الشعر المعاصر لهذه القصـــيدة فى القرن التاسع عشر ، فى كثير من البيئات ، وأفسدته كثرة المحسنات البديعية والركاكة،

تبدو هذه القصيدة متالقة وشامخة بانفها ، وهى ترتبط بواقــع حار ، بثورة شبت نيرانها ، من معاصر للبارودى .

وهذه الصورة التى قدمتها القصيدة تتجانس الى درجــة كبيرة مع القسمات المميزة للثورة ، مما سبق أن رأيناه ، فهو شاعر صادق من حيث حسن تصويره لمـــا هو حق ، فكأنه نقل الينا من الواقع ما هو متحقق ، وانفعــل بجو وتغنى به ، ولعل هــذا يفسر لنا سر التجاوب الذى لقيته القصيد من المعاصرين لها ، المجاهدين ، بمشاركة وجدانية واستحسان.

ولم يستطع محمد شريف نور الدائم حين نظم قصــيدة طويلة عام ١٢٩٩ هـ ــ ١٨٨٢ م هاجم فيها الثورة وايد الدولة الحاكمة ، من ان ينكر لمحمد أحمد المهدى من اخلاق وقيم عليها فقال :

لقد جاءنى فى عام «زع» لموضــع	على جبل السلطان فى شاطىء البحر
يروم الصراط المســتقيم على يدى	فبايعته علـــى النهـــى والأمـــر
فقام على نهــج الهــداية مخلصــا	وقد لازم الأذكار فى السر والجهــر
وافرغ فى نهــج المحــامد عهـــده	فرقيته جهـــلا بعـــاقبة الأمـــر
أقام لدينـــا خادما كـــل خـــدمة	تعز على أهل التواضــع فى السير
كطحــن وعوس واحتطــاب وغيره	ويعطى عطا من لا يخاف من الفقر
وكم صام كم صلى وكم قام كم تلا	من الله لازالت مدامعــه تجـــرى
وكم بوضوء الليــل كبر للضــحى	وكم ختم القــرآن فى ســنة الوتر
لذلك سقى من منهــل القــوم شربة	بها كان محبوبا لدى الناس فى البر
وكان لدينـــا عيشــــة صــدقاتنا	وخادمنـــا عشرين من العمر«١٧»

هذه شهادة من محمد شريف نور الدائم شيخ الطريقـــة الصــــوفية « السمانية » وهو أستاذ المهدى الذى أعطاه الطريقة وقربه ، ونعــرف من هذه الشـــهادة أن المريد داوم على الأذكار والأوراد ، والتزم بالهــداية ، حتى استحق الترقى الى مكان عال فى السلم الصوفى « ويظهر ان الشاعر يلوم نفسه ثم يقر أن المريد لزم الخدمة » الطحن ، العوس ، والاحتطاب » أى التزم بكل شئون الطهى يجمع الحطب بنفسه . ويطحن الذرة بيده ، ثم يصنع الخبز « العوس » وهو يصنع هذا الطعام للضيوف الذين يكون عددهم غير قليـــل ، ويظهر انه ينهض بكل أولئك عن طواعية ورضاء ، لأن الضيوف لا ينقطعون من بيت مثل بيت شيخه يفدون كـــل يوم ، وهذا يعطينا صـــفة من صفات المهدى ليس الأريحيـــة فحسب نعنى المعــرفة بكل أركان الطهى، وانه جرب ذلك كثيرا وخبره ، والعجيب أن جماعة من عشيرة المهدى قـــد اشتهرت من بعد بالتخصص فى صنع الطعام واتخـــاذه حرفة ومازال . ثم يذكر الشاعر تعبد محمد أحمد ، ويذكرنا قوله « مدامعــه تجرى » بما قـــاله

بابكر بدرى من قبل عن خشوع المهدى وبكائه فى صلاة المغرب الى درجة الغيبوبة العابد الباكى الذى يسهر الليل كله متهجدا قائما تاليا للقرآن ، متصفا بسمة عالية من صفات صفوة العابدين الممتازين ، وهى أن يصلى الصبح بوضوء العشاء دلالة على أنه لم ينم ليله كله ، ولم يشتغل بغير الذكر والصلاة ، ولهذا لم يجد ما يفسر به اتجاه محمد أحمد الى الثورة على الحكم الظالم الا بقوله :

الى الخمس والتسعين أدركه القضا	على ما مضى فى سابق العلم بالشر
بصحبة شيطان من الجن آبس	وشيطان انس وافقاه على الضر
ولا تنس داعى الاحتياج فثالث	وكم ساقط فى الشر من الم الفقر

المهدى — اذن — مجنون ، أصابه مس خبيث ، فأضله شيطانان أحدهما من الجن ، والآخر من الانس ، وهناك سبب آخر لا يقل خطورة عن الجنون ، يفسر به ثورة المهدى وهو الفقر « داعى الاحتياج » ولو سلمنا جدلا بصحة هذا التعليل ، فانه ليشرف الثورة على الحكم الظالم بأن قائدها المتصف بكل المحاسن التى ذكرها شيخه محمد شريف ، هو رجل مسكين كادح ، لا يملك من حطام الدنيا شيئا ، وان عرفانه بالفقر ، قد حثه على تغيير الحال ومعاداة الفساد ، ان للثورة المهدية الحق فى أن تفخر بقائدها الفقير النبيل ، ثم يقول محمد شريف نور الدائم :

فقال انا المهدى فقلت له استقم	فهذا مقام فى الطريق لمن يدرى
وخادعنى بالقول كالمهدى ابنكم	ومحسوبكم فى الحب فى عالم الذر
فقم بى لنصر الدين نقتل من عصا	فأنت لك الكرسى ولى دول الغير
فقلت له دع ما نويت فانه	وتالله شر قد يجر الى الخسر
وقال له الشيطان بشر ولا تخف	فانك منصور على البر والبحر
وقد فهم القولين فهم أولى النهى	ومال الى حب الرياسة والجبر
وقال أنا كالماء فى الطبع بارد	واما يسخن كان كالنار فى الحر
وأن يستخفوا بى وان يقتلوننى	نقبلى على والحسين ولى أمرى
ومن ذلك النادى أبى وأبيته	وأفتيت فيه بالضلال وبالكفر
وانى أذنت الجيش أن يضربونه ان	أتاهم بما يهواه من واضح النكر
وكنت نصحت « القيمقام » بحبسه	فما جاءنى من غير دع صاحب الخفر

وهذه الأبيات تكشف أن المهدى ثار من أجل العدالة واعلاء كلمة الله . وعرضه الرئاسة على شيخه يدل على زهده فى الزعامة ، مع حرصه على نصر الدين وترحيبه بالشهادة ، مقتديا بعلي والحسين فى هذا الشأن ، لكن الشيخ أبى أن يقود الثورة متقدما مريده ، بل صرح بمعاداته له ، فقاطعه

وأفتى بتكفيره ، وأهدر دمه حين أفتى الحكومة التركية بقتله ، وكان قد نصح « القائمقام » بسجنه من قبل ، واحتوت قصيدة محمد شريف على ملامح اخرى ، من الممارسات التى تبين انحراف المهدى وثورته ، وهى ممارسات بعضها مدسوس لا أساس له من الصحة ، وبعضها حسن لا غبار عليها ، وبعضها يمكن فهمه على أساس أن الثورات لا تخلو من أن تشوبها ألوان الانحراف ، لا تتفق مع المثل العليا التى تدعو اليها . لأن الثورة غير معصومة ، وهى غير مسئولة عن كل ممارسة ترتكب فى ابان عهدها وقد بايع محمد شريف الثورة بعد سقوط الخرطوم .

أما الحسين الزهراء فعالم جليل ، أنشد المهدى قصيدة طويلة فى الأبيض منها :

مهدى رب العرش منتظر الورى والى الولى والاكرمون وراء
السابق بن السابقين الى الهدى من معشر نتجت بهم زهراء«١٨»

حيث يقر له على أنه المهدى حقا ، كما أقر له بأنه من نسل الزهراء من أبناء على بن أبى طالب ، وهو أمر لا قيمة له فى اقامة ثورة اسلامية، ولكنه ملمح مهم يكثر وروده من بعد ، فى وصف المهدى ، ليتطابق مع أن المهدى لا يكون الا شريفا من أبناء على ، وهذه المستحدثة هى أقل شمائل المهدى شأنا ، ولا يقدح فيه أن يخلو منها وأن يكون أفريقيا من السودان .

ولما توفى محمد أحمد رثاه شعراء منهم ابراهيم شريف الدولابى :

فتح الفتوح ودمر الكفار فى كل البلاد بجيشه المنصور
ومن اهتدى بهداه أصبح داخلا سور الرضا اعظم به من سور
ومن انتمى لسواه أصبح داخلا ضل الطريق بليلة ديجور
هو مجمع البحرين بحر شريعة كام وبحر حقيقة مسجور«١٩»

وهنا يأتى التصور الصوفى للمهدى ، على أنه ولى تام الولاية ، يجمع بين « الشريعة والحقيقة » أى علم الظاهر وعلم الباطن ، وتبدأ صورته فى اكتساب قدر من القداسة ، وتنسب اليه خوارق العادات ، وفى ضوء هذا المنحنى ، يتم تفسير كثير من أقوال المهدى وأفعاله التى تخالف النصوص الشرعية ، بأنها من علم الباطن ، ويقول الشاعر :

قد كان قوام الدجى متبتلا متواصل الأحزان غير فخور
طلق المحيا خاشعا متواضعا كهف الفقير وجابر المكسور
ويبيت طاوى الكشح جوعا وهو قد أعطى الكنوز بجمعها المفور
لا يبتغى جاها ولا مالا ولا عز الملوك ولا ارتباع الدور

ويعيد ذكر صفاته الثابتة ، من العبادة والزهد والتقشف والخشوع ، والأنفة من الجـــاه ، فيبقى الى مماته متمسكا بمميزاته الأصيلة ، التى تجعل منه نموذجا مثاليا للزاهد الذى صوره الشيخ فرح ود تكتـــوك ، ويحتفـــظ تكوين شخصيته بمقومات الدرويش وأدواته فى أكمل صورة ، المتمثلة فىصورة الحاج الافريقى الزاهد المجاهد ، الذى نعد المهـــدى امتـــدادا له ، وقرينا متجانسا معـــه كفرسى رهان .

وقد برىء هذا الشعر من أدواء الفهـــاهة والضحالة والركاكة التى أضعفت كثيرا من الشعر المنظوم فى ذلك العصر ، لقـــد رأينـــا المهـــــدى فى شعر لا التوء فيه ولا تصـــنع للزخرفة يؤدى مراميـــه ، ويرتبط بحيـــاة الناس ، وينفعل بتيـــار قوى اجتاح المجتمع كله ، اذ يلتحم بالواقـــع ويجد فيه المعاصرون ما يهزهم ويعبر عن شعورهم وعواطفهم ، ولا يعنى ذلك خلو هذا الشعر مما يمكن أن يؤخذ عليـــه من عيوب .

واذا كان هناك بون شاسع بين صورة بعض من وصفهم الشيـــــعراء أو مدحوهم ، لأنهم أفرطوا فى المبالغة ، ولم يكن لأولئك الممدوحين نصـــيب مما نسب اليهم ، وان كان الشاعر حرا فى أن يصور ما يرى تصويره ، فقـــد نظرنا الى صورة المهـــدى كما رسمها هؤلاء الشـــعراء المعاصرون لـــه ، ويبدو لنـــا أن شعر معاصريه هذا هو أصلح شىء لاعطاء صورة صادقة عن المهدى وثورته ، صورة مقاربة للحقيقة ، اذا قسناها بالصورة المشـــوهة التى حاول المؤرخون الاستعماريون رسمها له ، وقســـناها بالصـــــورة المفرطة فى التقديس التى روج لهـــا من لا نثق فيهم من العامة والوضاعين .

والله أعلـــم

الهـــوامش

١ ـــ عن : الطيب محمد الطيب : فرح ود تكتوك حـــلال المشـــبوك ، دار المطـــابع العـــربى ، الخرطوم بلا تاريخ ، ص ١٣٣

٢ ـــ نفسه : ص ١٣٢ ـــ ١٣٣

٣ ـــ انظـــر ترجمته فى الاعلام هـ ١ لخير الدين الزركلى ، طبعة بيروت ، ص ٢٣١ والآية رقم ١١٣ سورة هود . وقد دخل أبو ذؤيب الفقيـــه على المنصـــــور فقال : الظلم ببابك فاش ، وأبو جعفر أبو جعفر ٣٣١

٤ ـــ جون لويس بركهاردت ، رحلات بركهاردت فى بلاد النوبة والســـودان ، نشرت أول مرة عام ١٨١٩م ، ترجمـــة فؤاد أندراوس وآخرين ، مطبعة المعرفة ، القـــاهرة ، بدون تاريخ ، ص ٢٦٧ وما بعـــدها .

٥ ـ نفسه : ص ٣٢٧

٦ ـ ابراهيم فوزى ، السودان بين يدى غردون وكتشنر ، مطبعة الآداب والمقتطف ، مصر ، ١٣١٩ هـ ص ٦٧

٧ ـ محمد مهرى ، رحلة مصر والسودان ، مطبعة الهلال ، ١٩١٤م مصر ص ٣١٩

٨ ـ عبد الرحمن بن حسين الجبرى ، كتاب تاريخ المهدى ، مخطوطة ، مكتبة جامعة الخرطوم .

٩ ـ بابكر بدرى ، مذكرات جـ ١ ، الخرطوم ((؟)) ص ٢٠

١٠ ـ ضرار صالح ، تاريخ السودان الحديث ، الدار السودانية ، الخرطوم ١٩٨٤ ص ٣٠

١١ ـ بابكر بدرى ، مذكرات جـ ٢ ص ٢٠

١٢ ـ محمود طلعت ، غرائب الزمان فى فتح السودان جـ ٢ ، مطبعة الاسلام مصر ، ١٣١٤ هـ ص ٤٦

١٣ ـ الشريف يوسف ، لمحات من تاريخ السودان ، ؟ ، ؟ ، ص ١٣

١٤ ـ محمود طلعت ، مرجع سبق ذكره ، ص ٣٠٧

١٥ ـ نفسه : ص ١٥٠

١٦ ـ أنظر نص القصيدة فى : سعد ميخائيل ، شعراء السودان ، القاهرة ، ١٩٢٤

١٧ ـ نعوم شقير ، تاريخ وجغرافية السودان حـ٣ ، مطبعة المعارف ، مصر تاريخ المقدمة ١٩٠٣م ، ص ١١٦ ـ ١١٧ وانظـو التحليل الذى كتبه د. عبده بدوى لهذه القصيدة والشعر فى المهدية فى كتاب الشعر فى السودان ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، مايو ، ١٩٨١م ص ٦٣ ، وما بعدها . والمقصود بعام زع ١٢٧٧هـ عادة التاريخ بالحروف ، فالزاى٧ والعين ٧٠ ، انظر ص ٦٣

١٨ ـ ابراهيم فوزى ، ص ٢٤٠ وما بعدها .

١٩ ـ نعوم شقير ، جـ ٣ ص ١١٧

شعر

ليالى ماوراء البحار ..

جاسم الياس

فى المساء الطويل
تأخذنى الذكريات القاتلة
يا أزهار نيسان البعيد
ويا خطوتان
تتسلقان
أثباج المياه الحالمة
فى هذا المساء الطويل
ينحل ساعداى على حلم ثقيل
وتحرقنى
أصداء الوحشة الهائلة

. . . . . .

فى المساء الطويل
لا شىء ينقذنى من
أشواقى الهاطلة
غرفتى موصدة الأبواب ،
دمى يتمزق بين هواى
وضجيج الكلمات الشاردة

. . . . . .

أبحث عن قبلة عارمة
تحصد من جسدى
كل الأغصان الذابلة
أبحث عن الشبابيك
التى لا تخاف من
العاصفة

ابحث عن البحر الذى
لا ينتهى
وعن شـــوارع
لا تطرد خطانا
بعد الساعة العاشرة

. . .   . . .

وأود
لو أستريح على شفة الماء القتيل
وأود
لو أجمع ملء كفى
الحصى والزهرات الراعفة
وأود
لو أعدو بين ظلال المساء البعيد
فتقلنى الأعشـــاب
الى الهاجرة

. . .   . . .

يا زهرتان من الأمس
ويا حفنتان من الدم
والمـــــاء
يا أحجارى التى
تتســـــاقط
فوق دارى
ويا أصدقاء الزمان البعيد
أود
لو لم تشردنى الأمانى القاتله

. . .   . . .

ماذا يقول الجدار الذى كان بيتى
وماذا يقول الحبيب البعيد
أحاول أن
أرتدى قبعـــة
الوحشة القاتلة

. . .   . . .

قصة قصيرة

بوابات صحراوية ..

محمد كشيك

(١)

بجوار « الباكية » لم يكن هناك سوى مبنى أبيض عال ، تتوسطه قبة بيضاء كبيرة ، صفت حولها مختلف أنواع البيارق والأعلام ، فى الخلف عند نهاية الطرف كان علم كئيب ، له نجمة واحدة ، وستة أطراف مدببة .. وكان الناس تحت القبة ، بجوار قهوة « البرلمان » يلبسون الجلابيب البيضاء ، يجلسون على الأرائك المفروشة بأبسطة محلاة ، يلعبون النرد ، ويدخنون النارجيلة فى شراهة وكسل ، قلت لنفسى : « يجب أن أسرع قبل أن يهبط الليل » وتوجهت مباشرة الى حيث السور المرتفع الشاهق الذى يحيط بالمدينة ، عند البوابة الكبرى المزدانة برسوم ونقوش تركية قديمة اقتربت ، كان الحارس يقف بالمدخل شاكى السلاح ، حاولت الاقتراب منه ، ولما أصبحت قبالته ، راح يتفحصنى بدقة ، ثم سأل بصوت كأنه صوت شخص آخر : التصريح ، أخرجت له بطاقتى الشخصية ، فأخذها وراح ينظر الى وجهى ويدقق ، ثم يعاود النظر الى البطاقة .. استمر يفعل ذلك مدة ، وأخيرا أومأ برأسه ، ثم خفض سلاحه ، وأفسح مكانا للدخول .

قبل أن أدلف عبر البوابة للناحية الأخرى ، تحسست أوراقى ، ثم التفت ورائى .. كان الناس ذوى الجلابيب مايزالون قاعدين ، يلعبون النرد ، ويدخنون النارجيلة ، ولا يتكلمون مع بعضهم سوى بالاشارة .. دلفت بسرعة من البوابة الى الناحية الأخرى ، وبعد أن عبرت ، ألفيتنى وقد صرت فى مكان ليس له صلة بذلك الذى جئت منه .. فقد امتدت الأسلاك الشائكة على أعمدة خشبية بطول السور الكبير ، وكانت الصحراء تبدو مترامية الى مالا نهاية ، والرمال الصفراء تصبغ كل مكان بلونها الخاوى ، لم أكن أتصور أن الأمر سيكون بهذه الصعوبة ، لكنى رحت أبحث عن أى اثر يدلنى أو علامة ، لم يكن هناك سوى الرمال .. الرمال فى كل مكان . تغرق كل شىء ، ولم يكن هناك أحد لأسأله : فراغ مفتوح يتمطى فاغرا فمه ، فلا تكاد تلمح سوى تباب كبيرة ، وكثبان ، ووديان ، وأصقاع ..

كلها من رمال ، كانت الشمس لاسعة ، تضرب القفا ، فتروغ الأشياء ، وتصبح الرمال متكاثفة متكاثفة كأنهـا صارت بداخل العين ، حين أوشكت على اليأس من وجود أحد ، وصار التعب لا يطاق ، قلت لنفسى : « يجب أن أرجع الآن ، فلا رغبة لى فى الهـلاك » وقبل أن التفت لأعود ، استطعت بالعين الكليلة أن ألمح شيئا .. كأنه الخضرة فى قلب الصحراء ، فقلت : لعله الحلم يلون الأشياء ، كنت ألمح مساحات كبيرة تتحـول الى نقطة بعيدة ، ثم لا تلبث أن تتكاثف لتصـبح خضرة تملأ الصحراء .. رحت أعدو باتجـاه الخضرة ، وكلما اقتربت صار الأمر كأنه حقيقة ، وأصبح الأمر فى النهـاية يقينا لا يحتمل الشك : ها هى النخلة الكبيرة الوحيدة ترتفـع سامقـة فى الهـواء ، بأسفلها نصبت خيمة صغيرة ، حين رأيت ذلك وضعت يدى فى جيوبى أبحث عن أشيائى الهـامة ، هللت فى نفسى ، وقلت : هـذا بالتأكيد مكانهم ، انهم لابد يعسكرون هنا ، ذهبت اليهم والدموع تكاد تطفر من عينى ، لكنى حين وصلت الى حيث النخلة العـالية ، لم ألمح سوى شلة من الجنود البيض ذوى « البيريهات » الزرقاء ، يتحلقون حـول الخيمة فى شبه دائرة ويرقصون .. كانت بينهم فتـاة شقراء ، راحت ترقص .. شبه عارية ، وتغنى بلهجة أجنبية لم أفهم منها شيئا .. لمـا أصبحت وسطهم ، حـاولت أن أسألهم ، لكنهم استمروا فى الرقص ، وأشاروا الى فتحة جانبية مربعة ، ترتفع عن الرمال مسافة أربع بوصات ، رصت حولها شكائر الرمل ، لتحجب الرياح والأتربة .. اقتربت من الفتحة التى امتدت بداخل الأرض كأنها نفق طويل ، تقدمت ، ونزلت عبر الفتحة الى درجـات تبدو حلزونية ، رحـت أدور معها هابطا ، كنت دائما أتحسس موطأ القـدم ، وأستند بكلتا يـدى الى الحوائط الجانبية المصـنوعة من شكائر الرمل ، كانت أقدامى تغـور فى الطرقات والدهاليز والممرات المعتمة حين سمعت فجأة ضـحكات أنثوية رائعة ، فعرفت أنى قد اقتربت ، فتقدمت بسرعة الى الأمام ... كان الباب الصغير يبدو مفتوحا ، فدفعته برفق بعد أن قلت لنفسى : « ها أنا ذا أخيرا قد وصلت » .

كان الفناء الذى سمعت منه الضحكات يبدو واسعا ، حسن التهوية ، كما أنه لم يكن مظلما ، فقد تدلت من أعلى لمبة كهربائية تصدر ضوءا أصفر .. وعبر الضوء المفاجىء ، استطعت ان أرى كل شىء : ذلك الرجل الضـخم البدين الذى كان يجلس وراء منضدة كبيرة ، صفت عليها زجاجات وكؤوس من مختلف الأنواع والأحجام ، كما استطعت ان أرى أيضـا هانة النسـوة اللاتى كن يجلسن عرايا ، قابعات بجـوار الأركـان ، يمددن سيقانهن فى استرخاء ، بينما أخذن يثرثرن فى هدوء . قال الرجل البدين الذى يجلس وراء المنضدة حين رآنى أقف وسط القاعة مبهوتا : يمكنك الآن ان تجلس ، اننى أعرف بالتأكيد أنت متعب ، يبدو أنك عانيت كثيرا ، يجب أن تستريح ، لكنى

حين رحت مترددا انظر الى النسوة الجالسات عرايا ، راح يضحك حتى اهتز جسمه كله : لا بأس ، انهن هنا منذ زمن بعيد .. أنت تعرف ، انهن كما ترى لسن سوى أجنبيات .. نعم أجنبيات ، عند الاحتياج فقط ... لم أفقه معنى كل ما قاله ، لكنى أخبرته أن معى رسالة ، رسالة عاجلة .. ولا أعرف بالضبط الى من سوف أسلمها ؟

قال الرجل البدين ، وقد بدا عليه التفكير : تسلمها .. نعم ، ثم أجاب فجأة : لن تسلمها لأحد ، فقط .. ابقها معك ، سيان .. لا يوجد احد هنا كى يستلم أى رسائل ، لكنى ألححت وبينت له أهمية تسليم الرسالة، فهى « سرية للغاية » ويجب أن يستلمها أى مسئول ، فقال وقد بدا عليه الارتباك : لا عليك هاتها ، سوف أحتفظ لك بها ، لكنى رفضت أن أسلمها له وقلت : انك لست الشخص المسئول ، والرسالة « سرية للغاية » ويجب أن لا تسلم الى أى شخص ، وطالما أن هذا الشخص غير موجود ، فلن يأخذها أى أحد .

سألنى متعجبا : وما الذى سوف تفعله الآن ، قلت له : « سوف أعود مرة أخرى » .

نظر الرجل البدين بعد أن قام الى النسوة الجالسات عرايا فى الأركان، وأشار لهن أن يقمن ، فوقفن وبعد أن صفق رحن يرقصن ، ويدرن حول الأركان ، يصدرن نغما مبحوحا ، ويتثنين كالأفاعى .. بدأ الضوء يشحب ، وصار المكان شديد الاصفرار ، كما بدأت رائحة الهواء تختلف ، وأصبح التنفس صعبا ، زعقت يائسا : « يجب أن أذهب الآن » واستدرت ناحية الباب الصغير ، لكنه كان قد سبقنى اليه ، ودفع بالمصراع الى أسفل بعد أن أحكم قفل الرتاج .. ثم التفت ناحيتى ، وقال بهدوء شديد : أنت الآن هنا .. لا تنفعل هكذا ، فقط عليك أن تهدأ ، سوف تبقى معنا ، لا تقلق بشأن الرسالة ، انهم قد أرسلوك هنا وهم يعلمون ، كل الذين جاءوا قبلك فعلوا نفس الشىء ، لكنهم فى النهاية فضلوا البقاء ، لا تبدد جهدك.. كان يتكلم محاولا اقناعى ، بينما كنت انظر ناحية الباب ، أتلمس طريقة للخروج ، رحت اتحسس بطاقتى الشخصية ، والرسالة التى كان يجب على أن أوصلها ، ودائما كنت أحاول أن اتجنب النظر الى هؤلاء النسوة العاريات، اللاتى جلسن على الأرض ، بجوار الأركان يثرثرن دونما اهتمام .

(٢)

حينما استطعت الخروج ، رحت أمرق عبر الدهاليز المعتمة ، اتحسس الطريق الى الخارج ، كانت الضحكات الأنثوية ماتزال تصافح اذنى لما وجدتنى مباشرة فى مواجهة الشمس بصحراء ، ليست كما جئتها..

فقد اختلف المنظر تماما ، فعبر الرمال ومن أمام الفجوة التى خرجت منها توا .. امتـد صفان من الأشجار داكنـة الخضرة ، بينهما ممشى طويل معشوشب .. لم أنتظر طويلا ، وقلت لنفسى : « سأستمر فى السـير بين صفى الأشجار حتى النهاية » ومشيت بالظل ، تحتوينى خيمة خضراء ظليلة عالية ، كانت « صوصوة » العصافير تخفت رويدا عنـد هروب الضوء ، ثم راحت تزداد قبل سقوط الظلمة ، وفجـأة انقطعت تماما عن الغناء والتغريد ، لم يكن من شىء سوى تفلت الريح ، يهمهم مكتوما بين فروع الأشجار وطقطقة كظيمة لأغصان جافة ، فكرت : « لن يتطرق الى قلبى خوف ، وضربت الأرض بالقدم القوية ، ثم واصلت المسير .

لما طلع الصبح ، الفيتنى مرة ثانية وقد عدت الى البوابة الكبرى ، كان السور قائما لم يزل كما هو ، والأسلاك الشائكة ، والجندى شاكى السلاح .. الذى يتفحص أوراق الداخلين والخارجين ، نظرت ورائى ، فلم أجد هناك أشجار ولا خضرة ، فتعجبت .. كانت الصحراء .. تغلف المدى اللانهائى برمال صفراء لا حصر لها تبعث فى القلب خوفا ووحشة .

تقدمت فى وجل نحو الحارس ، أبرزت له بطاقتى الشخصية ، لم ينبس ، وحين أمسكها بيده ، راح يدقق فى الصورة ، وقال لى دون أن ينظر ناحيتى : « حسنا لقد عدت مرة أخرى » لم أجد ما أقوله فوقفت ساكنا حتى سمح لى بالمرور ، دلفت مسرعا عبر البوابة الكبرى ، وانتقلت بفرح غامر الى الناحية الأخرى .

كانت الشمس تصفع الأرض ماتزال ، وتضرب بأنوارها المتلألئة فى كل مكان ، والى جوار القبة البيضاء العاليـة ، كان النـاس ما يزالون قاعدين ، يلعبون النرد ، ويدخنون النارجيـلة ، ويهمسون الى بعضهم فى كسل .. قلت : « يبدو أنه لم يتغير شىء »

تحسست مكان الرسالة ، فوجدتها فى مكانها لاتزال ، قررت أن أروح البيت أولا .. وفى الطريق انتبهت الى بعض الأشـياء التى يبدو أنها قد تغيرت ، فالمحلات أصبحت كثيرة ، وامتلأت الواجهات باعلانات كلها مكتوبة بلغة أجنبية ، كما أن البيوت أصبحت عالية جدا ، وجميعها لها لون يميل الى الرمادى ، الغامق .

كان الناس يسيرون صامتين ، يرفلون فى ثياب ضافية تصل حتى القدم ، على سيماهم يبدو آثار نوم عميق ، قلت لنفسى : « يجب أن أذهب الى البيت » وتوجهت مسرعا الى موقف الأتوبيس ، وركبت واحدا مزدحما أقلنى الى المحطة الأخيرة ،حين صـافحت اقدامى الأسفلت .. عرفت أننى متعب ، لكن ها أنا الآن أخيرا قد وصلت ، اننى أعرف كل هذه الشوارع ، والحوارى التى تتفرع منهـا : هاهى حارة « البخ »

وعطفة « الصيادين » و « سيدى العجمى » كلها أماكن أعرفها ، ولا يمكن أن تضلنى .. بعد أن اطمأننت سحبت شهيقا طويلا عميقا ، ورحت أخطو وئيدا ناحية البيت .

لما وصلت الى الشارع الكبير ، لم أجـد على الناصـية المزدحمة محل الفاكهانى الشهجد ، فقلت : « لعله قد رحل » ومضيت أنقل الخطو ، وقد أضيئت الأنوار الشاحبة قبيل المساء ... كانت هناك على الجانبين ، محلات كثيرة ، ودكاكين ، وسوبر ماركت ، كلها تضيء بألوان زاهية ، تعلن عن أشياء مختلفة : معدات كهربائية ، مواتير مياه ، أجهزة كمبيوتر ، قلت : « يبدو أنه قد حدث تغير كبير فعلا » كنت أعرف أنه يجب على أن أستمر فى السير حتى نهاية الشارع ، بعدها أنحرف جهة اليمين .. ناحية أول زقاق ، وأمامى مباشرة سوف أجد البيت ، رحت أفكر بالمـاء الدافىء ، والطعام الدسم .. ثم النوم العميـق ، تراوحت الأضـواء أمام عينى واختلطت ، لكنى مشيت دون وهن حتى نهاية الشارع .

حين وصلت الى الزقاق ، قلت : « هانت » ثم انحرفت يمينا .. لم أجد البيت الذى تركته ، ولا أى بيت آخر ، وقفت فى مكانى لا أبرحه .. كان حجر ثقيل يسحبنى الى أسفل حاولت أن اتراجع للوراء ، فلم أستطع ، كانت هناك أشياء لا حصر لها تشدنى الى أسفل ، وأضواء ساطعة الآلاف من المصابيح المعلقة تعشى عينى ، وتجعلنى أتهاوى ، وأتسعت دوائر فى الفراغ تدور بى .. كنت أعرف أننى لم أخطأ ، وهـذه الشوارع هى نفسها التى كنت أسير فيها ، لكنى اقتربت من أحدهم محاولا أن أسأله : كان يرتدى جلبابا أسود ، له أطراف بيضاء ، رحت اليه ، وقلت له : هل هذا شارع « نور » راحت اليافطة الكبيرة المعلقة فوق الكازينو القريب تبدل الوانها : أبيض ، أخضر ، أحمر ، أزرق ، لم أنتبه الا حين أشـار الرجل الى أحد المارة ، وراحا يتكلمان بلغة لم أفهمها ، بعد أن انتهيا ، التفت الرجل ناحيتى وأشار بيده الى شارع آخر ، شديد الاتساع ، ترتفع فيه أعمدة الكهرباء الى مالا نهاية ، مضيت مستسلما وقد استبد التعب بى ، كنت أجرجر القدم على الأسفلت البارد ، أسحب بدنى الذى أصبح ثقيلا لا أكاد أقدر على حمله ، وطوال الليل صرت أمشى كالمنوم ، لم أبال بالتعب ، ولا بالجوع المدمر ، فقط كنت أبغى الوصول لنهاية الطريق .

حين بدأ الليل ينفرج عن غبش رمادى ، وانبلج خيط هادىء من نور باهت ، بدأت الحواس تختلط ، لكنى رغم ذلك كله استطعت أن ألمح دائرة الميدان ، والقبة البيضاء العالية ، والسور الكبير ، وهؤلاء الناس الذى يقعدون على الأرائك الملونة ، يلعبون النرد ، ويدخنون النارجيلة ، ويتكلمون مع بعضهم فى همس ، وأنا لا أزال ماشـيا ، أسحب بدنى ، وأجرجر قدمى ، أحمل فى يدى رسالة ، لها غلاف أصفر ، مكتوب على مظروفها الخارجى بخط أحمر واضح « سرى للغاية » أبحث عن أحد كى أسلمها له ، وأستريح .

مسرح اليكسى أربوزوف

احمــد الخميسى

يعد الكسى اربوزوف ـــ احد رواد المسرح السوفيتى المبدعين ـــ من اكثر كتاب العالم شهرة وانتشارا . ترجمت أعماله الى مختلف اللغـــات ، وصدرت باللغة العربية ترجمة لمسرحيته « تانيا » فى سلسلة المسرح الكويتية. وآمل أن تصدر قريبا ترجمة قمت بها لمسرحيته «فى هذا البيت العزيز القديم» وقد حاولت فى هذه الدراسة السريعة تعريف القارىء العربى بالكاتب ، وحياته ، وأعماله المسرحية ، وعالمه الفنى ومزاجه ، الأمــر الذى يطرح للنقاش بعض القضايا ذات الطابع الأعم .

ولد أربوزوف ـــ وهو روسى الجنسية ـــ بمدينة موسكو فى ١٩٠٨/٥/٥ انهى دراسته بمعهد المسرح فى لينينجراد عام ١٩٣٣ ، ومنذ ذلك الحين عمــل زمنا طويلا فى مسارح لينينجراد وموسكو وتقلب فى مختلف الأعمال التى تتعلق بالمسرح كالنقد ، والاخراج ، بل والتمثيل . تفلمنت أغلب مسرحياته سواء فى الاتحاد السوفيتى أو فى أوروبا ، على سبيل المثال تم فى انجلترا تصوير فيلم من مسرحيته« عزيزى مارات المسكين»، قم اربوزوف بكتابة السيناريو له . تعرض مسرحياته فى اليابان وفرنسا والسويد وانجلترا وغيرها من بلدان العـــالم .

يحكى لنا أربوزوف فى سيرته الذاتية عن بدء علاقته بالمسرح : « القى بى مصيرى الى خالتى لتقوم بتربيتى ، وتملكتنى حينذاك الرغبة فى معاودة حياة التجول والتشرد السابقة ، الا ان أمسية خريفية عام ١٩٢٠ هى التى بدلت مشروعى ذاك ، فى تلك الليلة دخلت المسرح الدرامى الكبير فى مدينـــة لينينجراد ، وكانوا يعرضون « قطاع الطرق » ـــ للشاعر العالمى « شيلر » ، بعد المسرحية عدت الى البيت وقد ادركت انه لا حياة لى ـــ أية حياة ـــ خارج المسرح ، ورحت أتخيل نهاية جديدة للمسرحية التى شاهدتها » .

بداية كاتب كبير :

كتب أربوزوف الكثير من المسرحيات ، ومزق الكثير ، وسمح لبعض ما كتبه بالظهور ، الا أن مسرحية « تانيا » (١٩٣٩) هى التى فتحت له أبواب المسرح السوفييتى والعالمى ، جالبة له أوسع الشهرة . يقول أربوزوف : « نادرا ما يولد الشاعر أو الكاتب المسرحى أو الناثر مع القصيدة أو المسرحية أو القصة الأولى ، لكنه عادة يبدأ بذلك العمل الفنى الذى يجد فيه موضوعه الرئيسى ، **الموضوع الذى يصير فيما بعد روح كل ابداع ذلك الفنان .** بالنسبة لى كانت « تانيا » هى هذا العمل »

فى تانيا تجسدت خصائص موضوع أربوزوف ، روح ابداعه التى أحيت كل ما كتبه فيما بعد ، الابداع الذى تميز بمنحاه التحليلى للنفس الانسانية ، بكشف اضطراب وأشواق البشر وهم يبحثون عن طريق الى الاندماج فى الحياة والامساك بوجود الذات فى علاقتها الحية بما حولها ، واكتشاف معنى لهذه الحياة . يسعى الكاتب فى مجمل انتاجه الى الاجابة عن السؤال الكبير القديم الذى طرحه عباقرة الأدب الروسى ، خاصة تشيخوف : كيف نحيا ؟ . ماذا نفعل بالعمر الذى يعطى لنا مرة واحدة ؟ .

بدأ أربوزوف الكتابة فى الثلاثينات ، وهى الفترة التى تمثل مرحلة بحث المسرح السوفيتى عن وجوده الخاص وشكله المتميز ، ولفهم طبيعة تلك الفترة نعود الى ما كتبه جوركى عام ١٩٣٢ : « أننا نعيش عصرا لا مثيل له ، درامى بعمق من كافة النواحى ، مشحون بدراما الهدم والبناء » . وكتب كذلك يقيم حالة المسرح : « ان لدينا ما نفخر به ، وما نفرح به ، لكن كل هذا لا ينعكس فى الكلمة الفنية بالقوة الواجبة ، **ان مسرحنا الشـاب أضـعف من واقعنا البطولى** » .

فى تلك الفترة كان ثمن دعوتان ، اتجاهان واضحان ، يمثل الأول منهما ما قاله حينذاك الكتاب المسرحى فسيفولد فيشنيفسكى : « **المـادة الجديدة تتطلب وسائل تعبيرية جديدة** » .. « **ترى هل يمكن لـ (شكل جيد) لكنه قديم تماما ، نما على أرض قديمة ان يصبح معبرا عن الجديد عندنا فى مجال التقدم الاجتماعى ؟** » . **ويجيب الكاتب** : « **كلا . انما يلزمنا مسرح جديد ، ولتمض القوانين القديمة الى غير رجعة .. التحليل النفسى للأبطال الذين يتصفون بالأهمية ويتحدثون كثيرا ، فلتمض الى غير رجعة هذه المسرحيات ذات الشخصيات التى تطول أدوارها ، وليتدفق نهر الجماهير من دون شكل اجتماعى محدد ، البعض جنود ، فلاحون ، عمال ، ضباط .. ترى ما اهمية تسمية أحدهم ايفان ، أو سيدر ، أو قنسطنطين ؟ ! . اننى أقدم قطعا من**

الحياة الخشنة ، فى مواجهة المعاناة التى يقدمها لنا المسرح القديم . فليندمج ما هو خاص فى تيار الأحداث الاجتماعية الهامة . الناس يلوحون آلافا مؤلفة أمام أعيننا .. فمن تهمه أعماق ((س)) أو ((ص)) منهم ؟ . انهم يهموننا كمفردات جماهيرية تسعى الى هذه أو تلك من الأهداف الاجتماعية)) .

ويعنينى التوقف هنا عند هذه القضية لأهميتها الخاصة (فعالمنا العربى مقبل على ثورة وتجدد حاسم ، تتسلم فيه مقادير الثورة قوى مختلفة نوعيا ، سيواجه فنانوها ومثقفوها بضرورة خلق مسرح وفن ثورى ، وفى هذا المضمار لابد من الاستفادة بتجارب الأدب الثورى العالمى سواء بتجنب المحاور النظرية التى اتضح خطؤها ، أو بالتوقف عند الاكتشافات المبدعة) .

أولا القول بأن المادة الجديدة تتطلب وسائل تعبيرية جديدة هو قول **بشكل عام** صحيح . لكن المسألةالهامة هى — مدىتكون وتشكل تلكالمادة الجديدة ، لأن تلك المادة الجديدة لا تستدعى اشكالا جديدة الا عند درجة معينة من النضج ، أما قبل ذلك فانها تظل تتسرب ببطء — بالتوازى — الى الواقع والى الأشكال الفنية القديمة . من ناحية أخرى فان تغير الأشكال الفنية أو تطورها لا يجرى على نحو ميكانيكى بتغير مواقع الطبقات فى المجتمع (واذا كان الحزب أو الفكر السياسى هو التعبير النقى عن طبقة ما ، فان ثمة هامش فى الفن يسمح له بتجاوز ذلك التعبير النقى الى « الاكثر عمومية » ، و « المشترك » بين الناس . والأدب حافل بأمثلة من هذا النوع ، فاذا كان فكر دستيوفسكى فى الأساس فكرا دينيا فان « صدقه الفنى » جعله يرى الواقع كما هو عليه ، جعله المعبر الفذ عن المستذلين المهانين ، جعله نصيرا للتقدم) . المسألة الأخرى أن الأشكال والقوالب الفنية تتصف بدرجة عالية جدا من المرونة ، وتطورها واختفاؤها يخضع لاعتبارات متشابكة ، كثيرة ومعقدة ، ويجرى ذلك على مدى زمنى واسع للغاية . (على سبيل المثال لقد اختفت « الملاحم » ليس لتحلل المجتمع المشاعى البدائى وظهور طبقة السادة من ناحية والعبيد من ناحية أخرى ، ولا لتطور المجتمع العبودى الى اقطاعى ، لقد اختفى ذلك الشكل الفنى نتيجة لتطور مجمل المعارف الانسانية فى مختلف المجالات وعلى مدى زمنى واسع جدا ، اختفى ولم يبق ما يذكرنا به سوى الأساطير التى لا تتجاوز الواحدة منها عدة صفحات) .

على أية حال لقد اندفع أولئك الكتاب فى محاولة مسرح الحماس البطولى ، مسرح « الجماهير » ، مستندين بصورة خاصة الى تجربة

مايكوفسكى ، وكان العامل الحاسم فيها هو موهبته الفذة . وقد استهان ممثلوا هذا الاتجاه بخبرة وامكانيات الدراما الكلاسيكية التى لم تستنفذ طاقاتها بعـــد .

أما أصحاب الاتجاه الثانى ، فقد أكدوا أن الأشكال الفنية القديمة مازالت قادرة على استيعاب المضمون الحاضر ، وأن على الفنان أن يعبر عن جوهر التغيرات التى تجرى على نطاق ضخم — لا بالتعميم الواسع للأحداث — وانما بالنفاذ الأعمق الى باطن الشخصيات بحيويتها التى لا يمكن أن تستند الا على كشف التناقضات بين تلك الشخصيات والمجتمع من ناحية ، وبين تلك الشخصيات وذواتها من ناحية أخرى . واعتمد كتاب هذا الاتجاه على التحليل النفسى القائم على أساس اجتماعى ، وعلى حق المؤلف فى معالجة المواضيع الخاصة منطلقا من الفرد الى المجتمع . كتب أ. أ. افينيجينوف أحد أبرز ممثلى هذا التيار : « فى الأسرة — مثلما فى نقطة ماء من بحر — ينعكس التقدم الاجتماعى والتغيرات ، اذن ألا يمكن عبر الأسرة طرح وحـــل المشكلات والقضايا العامة ؟ » .

كان أربوزوف من أنصار التيار الثانى الأخير ، الذى رأى أنه من السهل عبر التحقيقات المسرحية السريعة رصد عملية اشادة المبانى الضخمة ، لكن دور الفن أصعب من ذلك ، فهو يرصــــد عمليات البنـــاء والتحول فى النفس البشرية .

الايجاز والشاعرية :

يقول أربوزوف فى تصوره عن المسرح : « يخيل الى أنه من الضرورى لمسرح القرن العشرين من عنصرين أساسين — الايجاز والشاعرية » . .

ويشير الكاتب الى أهمية اقامة علاقة بين المسرح والفنون الأخرى وبوجه خاص السينما — فن القرن العشرين — مؤكدا أنه اذا كانت السينما قد اعتمدت فى بداياتها على الأعمال الروائية الشامخة ، فانها سرعان ما خلقت لنفسها لغتها السينمائية الخاصة ، وصار على الكتاب الاستفادة من تلك اللغة الفنية الجديدة . يقول أربوزوف : « من الضرورى لنا جميعا أن نرى ما الذى يمكن للمسرح الآن أن يأخذه بدوره من الســـينما ومن أنواع الفنون الأخرى ، وما الذى يجب عليه أن يمتنع عنـــه » . والمعروف أن الكاتب يفضل كتابة سيناريوهات الأفلام المـــأخوذة عن مسرحياته ، مثل فيلم « تانيا » وهو أحد أنجح الأفلام السوفيتية .

أربوزوف أول وآخر الأدباء السوفييت الذين استعادوا (الكورس) من المسرح اليونانى القديم ، وذلك فى مسرحيته « حكاية من أركوتسك » ، وكان الكورس قد اختفى من المسرح العالمى فى القرن الرابع ق.م. ، ولم يعد للظهور الا فى القرن الثامن عشر على أيدى شيللر فى مسرحيته « خطيبة من ميسين »، ثم ظهر بعد ذلك فقط فى القرن العشرين على أيدى عدد محدود من كتاب العالم أولهم بريخت ، ثم الكاتب الفرنسى آداموف والسويدى م. فريش . وأخيرا الكسى أربوزوف . وجدير بالذكر أن الشاعر المسرحى العربى المصرى نجيب سرور تأثر بمسرحية أربوزوف فى الفترة التى درس فيها المسرح بموسكو ، وأدهشه استخدام الكورس على نحو خاص حتى أنه كان يفكر فى ترجمتها الى العربية ، وفيما بعد فى الستينات قدم نجيب سرور ثلاثية المسرحية : « ياسمين وبهية »،« آه ياليل يا قمر»، « قولوا لعين الشمس »،مستخدما الكورس على نحو موفق ، ولعلها المحاولة الأولى من نوعها فى المسرح العربى الحديث .

يقول بريخت فى تصوره لدور الكورس « يتوجه الكورس الى المتفرج كأنما الى شخص جاء للدراسة ويدعوه الى التحرر من العالم الفنى ، وأيضا من مجرى عملية التعبير الفنى » . واذا كانت فكرة بريخت هى خلق المسرح التعليمى الملحمى ، وذلك بكسر الحائط الرابع فى المسرح القائم وهميا بين المشاهد والمنصة،فان أربوزوف يفعل ذلك دوما بطريقة أخرى غير التجائه الى الكورس فى « حكاية من أركوتسك » ، أنه يفعل ذلك باستعانته بالصدفة التى تتكرر كثيرا فى مسرحه ، فهو يصدم المتفرج أو القارىء بهذه الصدفة ويجعله يبتعد عن العمل الفنى المسافة الكافية للتفكير . وسنعرض فيما بعد فكرة الكاتب عن الصدفة التى يلومه بسببها النقد والنقاد .

عالم الكاتب عالم ودى للغاية ، سرعان ما يحس المتفرج أنه على صلة به ، ويمكننا أن نلحظ بسهولة مواقع الحدث المسرحى عند أربوزوف — انها غرف البيوت والفنادق ، غرف القطارات ، اما أبطاله فيتصفون ببساطة متناهية للغاية ، بطفولة حية وبقدرة على الاندهاش أمام الحياة ، بل ويتصفون بالسذاجة . الأمر الذى يجعل المتفرج يحس أنه بعيد كل البعد عن محاولة تلقينه درسا أخلاقيا أو تجريعه فكرة ما ، ان المكان مألوف والشخصيات بسيطة . وتتميز المسرحيات بوجود ذلك الراوى السرى الذى لا يراه المتفرج، وانما يحسه من ذلك « النفس الشخصى » الذى يربط الأبطال ببعضهم البعض، فيخيل اليك أنهم اما يحكون عن أنفسهم ، واما أن الكاتب يحكى عنهم ، أو أنهم تنويعات لذكريات الفنان ، تحس دوما أنهم جزء حميم من روح الكاتب بنفس الدرجة التى هم بها شخصيات مستقلة ذات وجود محددة وكأنهم اشبه بسيرة ذاتية محذوف منها ضمير الفاعل .

تقريبا كل مسرحية عند أربوزوف ، وان كانت لا تحطم شكلها الرئيسى كمسرحية الا أنها لا تخشى أن تجرى جدولا من النثر ، هنا وهناك ، الأمر الذى يحرر المتفرج من الشعور بوطأة القالب الكلاسيكى الهندسى الذى لا تفلت من قبضته المحكمة قطرة مياه واحدة ويجعله يحس ذلك « النفس الشخصى » الذى يتخلل العمل ، والذى لا يدعك تتمتع بالمسرحية كمسرحية تماما ذات قوانين محددة لا يكسرها الراوى أو الكورس الذى يدرك الحقيقة ، ويعرف ما فى باطن الأبطال ، فى مسرح أربوزوف ثمة شىء ما يحطم دائما « العـــالم الفنى » ، أصول اللعبة المسرحية ، شىء يحطم الجدار الرابع ويدفعك الى التفكير فيما تشاهده ، لا الاستمتاع فحسب .

اما عن أبطال الكاتب فهم من العمال والطلبة والأطباء والأساتذة وغيرهم من أبناء الشعب السوفيتى البسطاء .. ولعل صلب القوام النفسى لأغلب أولئك الأبطال هو الحلم ، أنهم حالمون ، يبحثون عن ذواتهم ، كائنات لم تتحدد بعد ملامحها النهائية ، انهم خيرون ومحبون للعالم يستكشفون الدروب التى تتحقق فيها ذواتهم فى اتصال مباشر بالموضوع الأعم ، ومسرح الكاتب هو رحلة هذه الشخصيات من المتاهات الذاتية والخاصة الى الاندماج على نحو صحيح بالعالم والمجتمع ، رحلة الى الارادة والادراك والرؤية الواضحة ، ومن النادر أن يصادفك عند أربوزوف ذلك « البطل الايجابى » الجاهز والمعد قبل فتح الستار ، ان أبطاله لا يتشكلون فى معمل بعيد عن المسرحية ، ولكنهم يصبحون ايجابيين فى مجرى العمل نفسه . وسنتحدث فيما بعد عن رؤية الكاتب للبطل الايجابى .

تانيا .. روح كل ابداع أربوزوف :

قامت كل حياة تانيا على « الحب » حبها لزوجها جيرمان الذى عكف على انهاء بحث علمى هام . أنهما يعيشان حياة سعيدة هادئة فى شقتهما الصغيرة ، ويستمتعان بكل المسرات البسيطة المـــألوفة . ويبدو لتانيا انه من أجل حبها الكبير لزوجها يمكنها اهمال كل شىء ، ان تلك العاطفة المقدسة تأتى فى الدرجة الأولى وما عدا ذلك يأتى فى المقام الثانى : العالم الخارجى ، الأصدقاء ، دراسة الطب التى قطعت شوطا فيها .. العمل .. الخ ، والجملة التى تكررها تانيا تكشف لنا بوضوح جوهر وجودها : « أنا وأنت معا ، أنت وأنا معا » ، هذا هو المحور الذى تدور حوله بطلة المسرحية ، بكل بساطتها وشاعريتها ، بكل عالم الطفولة الغنى الذى يعيش بداخلها ، بل وبسذاجتها .. تقول تانيا فى بداية المسرحية : « يخيل الى دائما اننى تركت طفولتى فى مدينة أخرى ، لكنها لم تنته .. انها مستمرة بدونى » وسنجد فى هذه العبارة الطفولة التى تميز الأبطال الذين يصبحون ايجابيين عند الكاتب ، انها نفس

السمة النفسية التى تميز نينا بيجاك فى مسرحية « فى هـذا البيت العزيز القديم » ، والطفولة هى أيضا ما يميز سيرجى فى « حكاية من أركوتسك » ، وليديا فاسيليفنا فى « كوميديا موضة قديمة » ، هذه السمة التى لا تعنى حالة النكوص الى الخلف قدر ما تعنى أساسا احتفاظ الانسان بنقائه النفسى ، وعدم تلوثه .

بالرغم من الحياة الهائلة التى تعيشها تانيا فانها غالبا ما تنفرد بنفسها ، فهى حين تخرج للتزلج على الجليد تخرج وحدها ، وحتى فى ذلك اليوم الذى يقيم فيه جيرمان حفلة لأصدقائه ويزدحم البيت بالضيوف والأصدقاء فانها سرعان ما تنفرد بروحها بعد فترة ، انها لا تمل من نفسها ، انها تعيش على ذاتها وحول هذه الذات ، ومن ثم يصبح كل ثرائها ونقائها الروحى حبيس ذلك الدوران حول المحور الشخصى . أن أبطال أربوزوف يبدأون — عادة — من هنا ، وعلى حين ينجح البعض فى كسر تلك الدائرة الشريرة ليصبحوا نبضا فى ايقاع الدنيا ، ويفشل فى ذلك البعض الآخر فتذوى أعمارهم فى هذا الأسر ، ويعرى الكاتب دوما هشاشة تلك الحيوات وامكانيات كسرها وموتها المتنوعة .. فهل كان لحياة تانيا مع جيرمان أن تستمر ؟ ..

تختبىء تانيا لكى تفاجىء جيرمان مازحة معه ولكنها عكس ما أرادته تستمع صدفة الى زوجها وهو يصارح شامونوفا بحبه ، ويتهدم ذلك العالم السعيد الحميم ، لأنه لم يكن له الا أن يتهاوى ، الآن أو فيما بعد ، بالصدفة أو بالعمد ، بالشيخوخة أو بالملل . تهجر تانيا جيرمان ، وتسكن وحدها فى بيت آخر ، ولا يعرف جيرمان لا عنوانها ولا كيف تحيا ، بل ولا يدرى أن طفلة له تنمو فى أحشائها . حين تلد تانيا ينبعث فى قلبهـا الأمل فى صـياغة عالمها الدافىء الذاتى من جديد وتغنى لطفلتها الغنوة القديمة : « أنا وأنت معا ، انت وأنا معا» لكن الكاتب يعود مرة أخرى ليهدم ذلك العالم مؤكدا ان الانسان لا يمكن أن يحيا بدون انخراط فى العالم الأرحب ، تمرض الوليدة بالدفتيريا وتموت .. وينضج الألم تانيا .. وتشرع فى التفكير ، وهكذا تعود من جديد الى استكمال دراسة الطب ، ثم تسافر الى سيبيريا لتعمل هناك طبيبة . فى سيبيريا تلتقى بـ « ايجناتوف » فيحبها وتحبه ، لكنه حب مختلف هذه المرة ، انه الشعور الناضج بين ذوات متكافئة ، حب يدرك كل طرف فيه انه لا يمكنه أن يختصر كل وجوده وحياته فى وجود وحياة انسان آخر . تكمن مأساة تانيا فى أنها — فيما سبق — لم تجد طريقا الى العالم والناس ، وهى تذكرنا بايرينا — احدى بطلات تشيخوف — التى تقول : « روحى مثل بيانو مغلق ومفقود مفتاحه » . ان تانيا نفس ممتلئة بطاقة روحية هائلة ، عذبة وخيرة ، تعشق الأشياء والناس ، بسيطة وطفلة ، لكن كل هذا يظل مثل ثروة دفينة فى الأرض

لا تنفع أحد ، ومن ثم يموت هذا الجمال ويذبل . ولنقرأ معا أبيات الشاعر اليونانى جورج ثميليس وتدور حول هذا المعنى :

« العصافير تموت من الصمت ..

الأجساد تموت ببطء ، ببطء .. لأنها قد هجرت .

الأيدى التى لم نلامسها تموت من الوحدة ،

والأحلام التى لم نرها تموت من كثافة العتمة » .

لن تجد تانيا السعادة الا فى الاندماج الصحيح فيما حولها ، فى الارتباط بما هو أعم وأشمل . هذا هو موضوع أربوزوف الرئيسى ، فكرة ابداعه التى تختفى خلف كل مسرحية — اندماج الذات الانسانية فيما حولها ، وطرق ذلك الاندماج التى تتنوع بدون حد ، وقد تكون مؤلمة يخسر المرء فيها الكثير ، لكنه يكسب عبرها وجوده ككائن حقا ويستعيد انسانيته . لقد فقدت تانيا زوجها جيرمان وطفلتها لكنها وجدت نفسها ، وعبر ذلك الألم عثرت على نافذة لنور روحها الخيرة ، تشرق منها على الناس ، بالعمل المتواصل من أجلهم ، بربط سعادتها الشخصية بسعادة أوسع .

الوحدة .. العقاب :

الوحدة هى العقاب القاسى الذى تنزله الحياة بأبطال أربوزوف اذا لم ينتبهوا فى الوقت المناسب الى الطريقة التى يعيشون بها ، الى سنوات العمر التى تتسرب من بين الأصابع كالمياه ، الى مجرى حيواتهم ، الى الفراغ الروحى والعقلى الذى يقتل الانسان حين يختزل الانسان وجوده فى شىء مــا ، فى راحة ما فى علاقة ما ، الوحدة هى العقاب الذى كان يمكن أن يلتهم تانيا ، والذى يتربص بـ « يوليا » (هذا البيت العزيز القديم) ، ويلجا الكاتب الى كشف ضراوة هذه الوحدة حين يضعنا أمامها وجها لوجه فى مسرحيته « كوميديا — موضة قديمة » . المكان مصحة تقع على شاطىء مدينة ريجا ، الزمان صيفا ، الشخصيات : « هو » ، و « هى » — هو الطبيب المسئول عن المصحة الدكتور راديون نيكولايفيتش ، أرمل تجاوز الستين ، هى — ليديافاسيلفنا ممثلة سابقة فى أحدى المسارح ، حاليا تبيع تذاكر فى سيرك ، مطلقة تخطت الأربعين ، جاءت الى المصحة بهدف الراحة لمدة ثلاثةاسابيع .. يلتقيان ويتكشف كل منهما للاخر بالتدريج فى اللقاءات التى تتكرر فى حديقة المصحة .. تدفعهما وحشة قلبين عاثرين الى المضى قدما نحو سعادة واحدة ، وتعرف ليديا فاسيليفنا أنه جراح اشترك فى الحرب العالمية الثانية وفيها استشهدت زوجته الطبيبة فلم يبق له فى الدنيــا كلها سوى ابنته التى سرعان مــا تزوجت وتركته لتعيش مع زوجها فى موســكو العاصمة .. ويعرف راديون نيكولايفيتش أن زوج ليديا فاسيليفنا قــد هجرها اذ

تعلق بامرأة أخرى ، اما ابنها الوحيد فقد استشهد فى الحرب البطولية ضد هتلر .. لقد فقد هو زوجته وهى ابنها ، وقد هجرته (بدرجة ما) ابنته أما هى فهجرها زوجها .. الا يحس القارىء أن هاتين الشخصيتين تتبادلان (من ناحية مـا) بعض المواقع ؟ وأنهما بدرجة ما توزيعان لنفس اللحن ؟ ألا يمكن مزج تاريخ حياة هاتين الشخصيتين فى جملة واحدةكالآتى: انسـان ــ يموت محبوبه ، ويهجره من بقى له ؟ . نعم يمكن دمج هاتين الشخصيتين منحيث المادة الحياتية التى تشكلا منها ، حسنا فهل نحن أمام رؤيتينفكريتيين،فلسفيتين تتصارعان لكىنقول أننا أمامشخصيتين مستقلتين من الناحية الفنية ؟ كلا أيضا . أن أربوزوف يعزف بمهارة بالغة نفسالفكرة مرتين فى نفس اللحظة بحيث تبدو فكرتين وشخصيتين ، فليس هناك سوى شـخص واحد يقص عنه الفنان ، ومن هنا يتولد الاحساس بذلك الراوى السرى ، ذلك « النفس الشخصى » الذى يتنهد حول الشخصيات مهمـا تنوعت ، ومن ثم بذلك النفى لقوانين المسرح القديم .

فى «كوميديا ــ موضة قديمة » سترى أن ليديا فاسيليفنا تتمتع بتلك الخاصية النفسية التى يتمتـع بها أبطال الكاتب الايجابيين أى الحفاظ على الطفولة والقدرة على الدهشة أمام كل ماهو جديد ، انها تتنفس حريتها الباطنية التى تسـمح لها بفعل ما تشـاء وقت ما تشاء ضاربة عرض الحائط بقوانين المصحة .

يحدد راديون نيكولايفيتش موقفه نهائيا حين يتسلم رسالة من ابنته تعتذر عن عدم تمكنها من قضاء اجازة هذا العام معه .. وتتفتح مشاعره بقوة تجاه ليديا فاسيليفنا ، مشاعره المخلوطة بمأساة أن الوحدة والحاجة هىالتى تدفعه الى هذه العلاقة بلالى هذا الحب..اما عن ليديا فاسيليفنا فقد شيدت حياتها وسعادتها على ارتباطها بزوجها الذى هجرها وعلى حبها لابنها الذى استشهد .. الا تذكرنا بتانيا ؟ وعلى حين افاقت تانيا فى الوقت المناسب واستعادت نفسها فان ليدنا لم تستطع أن تفعل هذا أو انالوقت قد فاتها..والان ما الذىتتوقعه من ارتباطها بالطبيب راديون نيكولايفيتش سوى البهجة المحزنة ؟ الجلوس فى الحديقةوالثرثرة الودودة؟ ..انهالمصير القاسى الذى يتهدد أبطال أربوزوف . بالرغم من كل ذلك يشيع فى جو المسرحية تعاطف الكاتب الحـار مع هذين البطلين ، مع قدرة الانسان على الحياة والحب فى كافة الظروف ، هاهو اديو نيكولا يفيتش يعود الى التدخين بعد أن تركه عشرين عاما ، وذلك فى اللحظة التى يتأكد فيها أن ليديا ستعيش معه ، أنه يعود الى الحياة بأخطائها وجمالها ، يحيى أربوزوف طاقة الانسـان على نصر الحياة على الموت الذى يسكنه .. يقرر الطبيب ربط مصيره بمصير ليديا ، وان كان يواظب على وضع باقة زهر كل صباح فوق قبر زوجتـه .

« حكاية من أركوتسك » :

اثارت هذه المسرحية الكثير من الكتابات النقدية واعتبرها البعض عملا عن « الحب » ، والبعض الاخر عن « الأسرة العمالية التى تمضى الى الأمـــام » الخ .. ولنلق نظرة على المسرحية للتعرف والحكم عليها ، خاصة أنها من أهم أعمـــال الكاتب .

فالا شابة بسيطة ، عاملة خزانة فى محل ، تعيش فرحة بجمالها وبعشاقها المتناثرين ، بالقبلات المختلسة فى الظلمة وبالنزهات المسائية فى الحدائق .. وهذا عمـــاد حياتها .. وكان فيكتور أكثر عشـــاق فالا عشقا لها ومواظبة عليها ، وان تحدث عنها دوما من دون احترام باعتبارها فتاة رخيصة ، وهو لا يخجل من رواية الكثير مما يدور بينهما على أصدقائه، وبالطبع لم يكن الزواج موضوعا للنقاش بين فيكتور وفالا . فى جو هذه العلاقة التى بدت عابرة ومبتذلة راح ينمو ببطء وعلى نحو حثيث شعور آخـــر .. احساس أنكره كل منهما ولم يدركاه ، لقد ولدت فى قلب الصلة الرخيصـــة علاقة حب مضىء ، وبمرور الوقت أدركت فالا هذه الحقيقة ، أما فيكتور فلم يشك فى الأمر معتقدا أن العادة هى التى تقوده الى فالا ، وخشيت هى أن تلوح له بما فى قلبها فيسخر منهـــا ويسفه مشاعرها ، بل ولقد بدت لها تلك العاطفة الرقيقة شيئا غئيبا عليها وهى التى الفت اللقاءات السريعة والضوء الخافت فى الغرف المغلقة الغريبة . فى هذا الوقت يظهر سيرجى صديق فيكتور ويتعرف الى فالا ، تعجبه ويحبها ويعرض عليها أن يتزوجها ، وتوافق فالا بالرغم من وثوقها فى حبها لفيكتور . ويتدخل الكورس الذى يستشف نوازع الأبطال الداخلية وأحلامهم فيقول لها فى الليلة التى تسبق زواجها من سيرجى : « ماذا تفعلين ؟ ثوبى الى رشدك يا فالا .. أنت لا تحبينه » . لكنها تتزوج سيرجى . لقد وهبها عشاقها من قبل الهوى السريع ، لكن أحدا لم يمد اليها يد الاحترام والعون، ولا منحها المحبة التى ترتوى من الصداقة ، ان أحدا لم يعرض عليها الزواج ، الرباط الذى يعنى الكثير . بالزواج تحس فالا طعم السعادة العائلية ، والاحترام الانسانى والثقة . ويأمل سيرجى فى أن فالا ستحبه مادام ثمة أساس لذلك الاحترام والثقة المتبادلة ، كذا رغبته الحارة فى انتشالها وانقاذها من الضياع . تقدم فالا على الزواج خشـــية الوحدة وفقـــدان النفس .. ونرى هنا مرة أخرى خوف أبطـــال أربوزوف ، الخـــوف من الوحـــدة .

سرعان ما يموت سيرجى غرقا فى النهر وهو يسعى لانقاذ بضعة أطفال ، وتظل فالا وحدهـــا مع ابنتها وابنها الصغيرين . وقد أشار

بعض النقاد الى أن موت سيرجى بهذه الطريقة ليس الا صدفة لا تنبع من داخل العمل الدرامى ، وهى نفسها الصدفة التى اكتشفت ثانيا بها حب زوجها لامرأة أخرى ، الصدفة التى جمعت نينا بيجاك ويوليا فى غرفة واحدة بنفس الفندق . يقول الكاتب فى رده على النقاد : « دعونا نحدد ما هى الصدفة ؟ . أليست صدفة منديل ديدمونة الذى وصل الى عطيل عن طريق كاسيو ؟ .. أو لم تقم هذه التراجيديا الشكسبيرية كلها على هذه الصدفة ؟ اذن ما هى الصدفة فى الدراما ؟ وما هى الحدود التى تفصلها عن القوانين العامة ؟ (بدون شك أعنى القوانين المسرحية !) أعتقد أنه من الضرورى حساب الصدفة فى العمل الدرامى على أساس أنها ما يظهر ويختفى من دون أن يترك أثرا فى تشكل الشخصيات وفى تحديد مجرى حياتهم ، أما الظواهر والأحداث التى تترك أثرا عميقا فى حياة الأبطال ويتضح بها سلوكهم وتصرفاتهم ، هذه الظواهر لا يمكن اعتبارها صدفة ، حتى لو ظهرت للمتفرج على نحو مفاجىء ، وفى هيئة الصدفة ! . اذن فالصدفة عند الكاتب ليست سوى طريقة فنية لكشف القوانين الموضوعية والحقائق القائمة بالفعل ، لكشف العلاقات الموجودة .. ومن ثم فان دور الصدفة هو كشف الواقع ، لا تشكيله!. واذا اعتبرنا موت سيرجى صدفة ، فانها الصدفة التى يريد بها الكاتب أن يقول لنا : حسنا هاهى فالا قد تزوجت واستقرت فلم تعد تلك الشابة التى عرفناها من قبل .. لكن ماذا سيحدث لو أننا أزحنا سيرجى من حياتها ؟ كيف ستحيا ؟ . لقد كان سيرجى يمثل عونا لفالا من الخارج ، عون يمكن أن يزول لسبب أو لآخر ، بينما تظل مشكلة فالا الحقة قائمة ، الا وهى بحثها عن وجودها المستقل ككائن قائم بذاته .

يموت سيرجى ويكون فيكتور قد وعى أحاسيسه تجاه فالا خاصة بعد أن تزوجت ففقدها ، وتنضجه تجربة الحب الضائع الذى لم يقدره حينذاك . تقرر فرقة العمال زملاء سيرجى أن تقدم لفالا شهريا مرتب سيرجى ، وفاء لذكرى زميلهم وتتقبل فالا ذلك كأمر طبيعى .. لكن فيكتور — الذى لم تشغل هذه القضايا رأسه فيما مضى — يهب ليتحدث عن اهانة الانسان المتجسدة فى منحه مالا لم يكتسبه بعرق جبينه . وترفض فالا تلك الهبة وتقرر أن تعمل فى محطة توليد الكهرباء مع زملاء سيرجى .

ينهى أربوزوف المسرحية بفالا واقفة عند الجسر ، الجسر الذى افتتح به الفصل الأول ، تقف فالا وفى يدها أول مرتب تتلقاه عن عمل مؤثر ، عمل تشترك به فى بناء المجتمع ، لا مجرد الجلوس الى خزانة فى محل ، انما بناء محطة التوليد بكل ما يتسع له نوع العمل من ايحاءات رمزية ودلالات أشمل . وبينما فالا واقفة ترى فيكتور مقدما قادما نحوها ..

فالا : فيكتور .. يا عزيزى .. شكرا .

فيكتور: على ماذا ؟ .

فالا : المرتب لأول .

لقد وجدت فالا طريقها وعثرت على وجودها المستقل ، هذا الوجود الذى لا يتحقق الا بكسر سجن الذات الضيق خروجا الى العالم الأرحب، ويؤكد الكاتب حين يفتتح ويختتم المسرحية بالجسر أن المغزى الأساسى لعمله هو عبور فالا من حياة الى حياة ، هذا العبور المرتبط بانتقال الوطن — فى خلفية المسرحية — من حالة الى أخرى بفضل عمليات البناء والتطور . ولعل السطور القادمة من رسالة سيرجى الى فالا — فى بدء العلاقة بينهما — تعكس تصور الكاتب للوجود المنشود الذى يتطور نحوه أبطاله : « لا يحيا الانسان على الأرض عبثا ولا من دون جدوى ، واذا صارت الدنيا أجمل نتيجة لعمله فان هذا هو أكبر نجاح له ، لهذا لا يمكن أن يجد الانسان سعادته فى الوحدة » . هذه هى فكرة الكاتب الأساسية ، وليس كل أبطاله سوى نماذج للتنوع الهائل الذى تندمج به الذات فى الموضوع ، من أجل حياة صحيحة .

فى هذا البيت العزيز القديم :

لقد صارت تانيا طبيبة متخطية مختلف الصعاب لتمسك بحياتها بين يديها ، وتقف فالا فى بداية الطريق العريض الممتد أمامها . أما يوليا بطلة مسرحية « فى هذا البيت العزيز القديم » فانها تتخبط بيأس بحثا عن مغزى لحياتها التى تغرب أمام عينيها . لقد هجرت أسرتها — زوجها وأطفالها بحثا عن سعادتها فى غرام جارف بموسيقى شاب هو ميخائيل فيليبوفيتش ، ولكن بمرور الوقت تتفسخ أواصر تلك العلاقة ويذبل الحب، وتقرر يوليا أن تعود الى ذلك البيت العزيز القديم ، الى زوجها كوستيا وأسرتها »

لقد صور لنا أربوزوف شخصيتى تانيا ، وفالا كنموذجين للمرأة ذات التكوين النفسى الشائع عن مسألة الحياة والبحث عن السعادة فى عملية اعادة خلق الحياة بالأسرة والأطفال ، التكوين الذى لابد له من مظلة حماية تتمثل فى الرجل ، هذه هى نقطة الانطلاق التى تتحرك منها فالا وتانيا نحو التطور لتصبح لكل منهما ارادة ووجدان مستقلين .

أما يوليا فتنطلق من نقطة مغايرة تماما ، فهى امرأة حاربت وشاهدت أهوال المعارك ، وكانت تغنى للجنود فى الجبهة ، وهى سيدة قوية وعذبة، لا تقيدها نظرات الآخرين أو التقاليد أو ما تعارف عليه الناس .. وفى وجودها يجد الآخرون مظلة الحماية ، وهى حينما تقع فى حب ميخائيل

فيليوبيفتش تترك زوجها وأطفالها لترحل معه ، وإذن تنعدم أمام يوليـــا الحواجز النفسية التى كان على تانيا وفالا تخطيهــا .. وبالرغم من تلك القدرة تضل يوليــا الطريق اذ تتصور أنهــا ستحقق ســعادتها بفصم علاقتها الباهتة بزوجهــا والارتباط بميخائيــل . ان أربوزوف يدين ذلك البيت العزيز القــديم والحياة الأسرية الهانئة المعزولة عن عمل يجمــل الدنيــا ، لكن ليس بهــدف خلق بيت آخر عزيز جديد ، هــكذا ينطفىء الحب بين يوليا وميخائيل.. وتكاد يوليا أن تتلمس الطريق الصحيح لحياتها حين تقــول لمــاكار ابنهــا بالتبنى : « هل تعلم اننى أود لو عدت من جديد الى تلك السنوات حين كنت أغنى للجنود » . انها تشتاق الى سعادتها، والى وجودها عندما كانت تهب نفسها للناس وتلتحم معهم ، دامجـــة مصيرها بمصيرهم .

لعل أكثر الأصوات خفوتا فى تلك المسرحية هو صوت ماكار الذى يعى ما حوله ، ويدرك تماما حقيقة ذلك البيت العزيز بكل ما بين جدرانــه من علاقات : « عموما المكان مريح هنا .. بل الأرجح أنه ممتاز .. لكن كل شىء هش يا أمى ! لم ألحظ ذلك من قبل حين كنت أعيش هنــا ، انهم غربــاء الأطوار ومضحكون » . ولقــد وجه الكثير من النقــاد الى أربوزوف ملاحظة أن أغلب أعماله لا تقــدم للقارىء « البطل الايجابى » فاذا حدث فان الكاتب يقدمه كما نرى « خافت الصوت ، مضحكا أو سباذجا ، وهــو يقدمه دوما على اســـتيحاء وبخجل .. وردا على ذلك تساءل الكاتب : « ألم يكن دون كيخوت بطل البشرية كلها رجلا ساذجا ؟ » . وأوضحفكرته حين كتب : « يتزايد اقتناعى بأن البطل الذى أحبه وأحترمه هــو البطــل الذى يصبح ايجابيا نتيجــة لمــا يمر به من تجارب واختبار » . ومن البين أن الكاتب يعترض على « البطل الايجابى » الذى يتم اعداده مسبقا خارج العمل الدرامى ، ومن ثم يجرى يقديمه للقارىء أو المتفرج فى هيأته الجاهزة، هذا بالاضافة الى أن هناك نوعا من الخلط نلمسه أحيــانا بين مفهومين مختلفين : « البطل الايجابى » و « البطل النموذجى » الذى يصلح قــدوة يحتذيها الآخرون .

وفى الختام أقول أننى حاولت أن أقــدم عرضا واسعا بعض الشىء لأعمال الكاتب وأفكاره ، لأن القارىء بتعرفه الى الكسى أربوزوف يكون قد تعرفالى أحد أبرز الكتاب الذين شكلوا ويشكلون وجه المسرح السوفيتى، خاصة أن المؤلف لم يتوقف بعد عن العطاء . يقــول أربوزوف : « اذا كانت الكتابة تثرى الآخرين فانها — على الأرجح — تثرى الكاتب نفســه أكثر من أى انسان آخر ، وربما لذلك كتب باوستوفسكى أنه ليس هناك فى العالم أكثر متعة ولا تعبا ولا روعة من الكتابة ، ونحن لا نعرف تقريبـــا أمثلة للتراجع أو الهروب من هذه الحرفة ، ان الذى يمضى فى هذا الطريق لا ينكص عنه أبــدا » .

طائر ..



عبد الفتاح شهاب الدين

طائر ..
يحط فى ايلاجة الصباح
فوق شرفتى
ويبدأ الغناء
فيعبر النشيد ساحة المساء
فى أمشاج صبوتى

* * *

طائر ..
منقاره الصغير
يعشق المشاكسة ..
يظل يضرب الجدار ..
يضرب الجدار ..
يجيىء تحت الثوب يختبىء
وفى الدماء
يحفر الفنن

وعندما تمر فى يدى زغائب الجناح
يرعش الدماغ فى هدوء عاشقة

***

ويكسر الزجاج فى ارتحاله الطويل
نحو مدائن الجروح

***

مازلت أذكرك
يا طائرى الصغير فى بداية الأشياء
كتبت وجهك الجميل أغنية
غسلت ريشك الملون
فى النهر
(كان النهر نهرا وقتها)
مازلت أذكر الطريق
نحو عشك المليء بالصغار
والقمح فوق الحقل
يلثم الفضاء

***

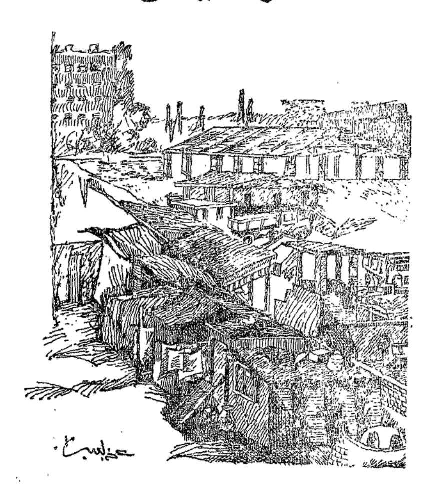
وأنت تبدأ الرحيل
فى الغد الكئيب والقريب
تجيئك الثعالب المنمقة
فتأكل المنقار
فالجناح
فالعنق
وأنت تصطفق
وتنثنى
وتنثنى
وتنثنى
الى الأفق

***

يا طائرى الحبيب
لا تغادر الحقول
الموت فوق ساحة المدن
والليل أول وآخر
وقلبك المضيء
يدمن الوهن
يا طائرى الذى
أظنه الوطن

قصة قصيرة

الوميض ..



سمير الفيل

انعكس الضوء على النصل الحاد ، فبان الوميض لبرهة ، لكنه شق طريقه كسهم ، اندفع غارسا سكينه بقوة فوق القلب تماما !

ـــ « لا نعرف من أين أتى ؟! »

كان الليل يتدثر بصمت لحوح ، والقمر فى اكتمـــاله ، حين كزعلى أسنانه ، وأتى مخفيا اياها بين طيات ثيابه :

ـــ « صدقنى .. حاولنا أن نوقفه ! »

تملص من الأيدى التى امسكت به ، تمـــزق ثوبه الزيتونى ، وكان النصل يريق حين تعامد مع شعاع القمر الفضى

ـــ « قلنا له أن يفكر قبل أن يفعلها ! »

الحاج توفيق تاجر المعسل رآه يأتى من خلف حـــديات القبور ، فهش بقدمه قطة تموء ، وانفرجت أسنانه عن ابتسامة صفراء ، بعدها بكى كثيرا بغير دموع .

ـــ « كنت أظنه جاء يشاركنا زهونا ! »

كان للأفق المقوس لون الفضـــة ، خبت بصابيص النار فوق حجر « الجوزة » حين زعق فى وجهه ، واندفاعته نحو الجسد المنتصب بجلباب « السكروتة » أدهشـــتنا ، صرخنا ، وصرخ . اغمضـــنا اعيننا لحظة الوميض .

ــ « ظنناه يمزح ! »

ضربناه بالهراوات ، والعصى ، ركلناه بالأقدام ، أنشـــبنا أسناننا فى لحم الكتفين وسويلم نفسه القى بجسده الضخم فوق يده التى لوحت بالسكين دون جدوى

ــ « اقسم لكم انه كان يملك قوة نمر هائج ! »

عبق المكان برائحة الدم ، ورف طائر الموت فوق أدمغتنا ، لما انكفأ على وجهه سمعنا ارتطامة جسده بمربعات البـــازلت اللامع ، والرعب ينكسر فى بؤبؤ العين ، كلمة واحدة نطق بها رجلنا .

ــ « أوقفوه !! »

تلاشت لحظة المفاجأة ، لم نمهله ليستدير ويجهز علينا ، احطنا به كما يحيط السوار بالمعصم ، واستلبنا السكين تقطر دما ، تمتم :

ــ « شفيت جروحى ! »

حين فتشنا جيوبه عثرنا على قلم سنه مقصوف ، ودفتر صفحاته غير مسودة ، وزهرة قرنفل ذابلة ، وصك بملكية البيت .

ــ « حاول اللعين أن يقوض أركانه »

كان قد انتهى من فعلته ، جسد ممدد وسط الغبار والذهول ، أما هو فقد تصلبت عيناه على الأفق ، وارتخت يداه .. انتفض كالدجاجة بين ايدينا وابتسامة رضا شاحبة رفت على الوجه ، صنعته أيد كثيرة ، لم يفقد تماسكه ، كلم الفضاء من حوله .

ــ « اطفالى .. قد ثأرت لكم »

احاطت به لمة العسكر ، دفعوه فى المركبة ، ودوامات الغبار الكثيف تعفر الرؤوس ، والأطفـــال لا نعـــرف من أين جاءوا ، كانوا يطاردون العربة حفاة الأقدام ، ويلوحون له بأيديهم حاملة زهور اللوتس ، وكأنهم يعرفونه تماما . رأيناهم يبتسمون ويهللون . وكنا نبكى ــ نحن الرجال ــ فقد ضاع متاكبيرنا ، صار تحت الاقدام كدمية من قش ، ضاع الرجـــل وتركنا فى الخلاء .. ولن نجلس تلك الجلسة بعد اليوم !

ثلاث خطابات عن المسرح لألفريد فرج

من سنة ١٩٥٨

البناء الأول فى التكوين

كلمـــــة :

هذه ثلاثة خطابات تلقيتها سنة ١٩٥٨ من أخى الفريد فرج ، ضمن مجموعة أخرى من الخطابات ، ظلت فى درج مكتبى نحو ربع قرن .

وحتى يقف القـراء على الظروف التى دعت الى كتابة هــذه الخطابات ، لابد من الاشارة الى أنى كنت ، فى هــذا الوقت ، لا أزال أقيم فى الاســكندرية ، وكان الفريد قد انتقل الى القاهــرة منذ أوائل الخمسينات ، مدرسا للغة الانجليزية فى مدرسة النيل الثـانوية للبنات بشبرا ، قبل أن ينتقل بعد ذلك الى الصحافة ، ويعمــل فى مجـــلة « التحرير » محررا أدبيا بها ، ثم فى جريدة « الجمهورية » .

فى هذه الفترة الباكرة من العمر ، فى سن الســابعة أو الثامنة عشرة ، كنت أحاول أن أشق طريقى فى الحركة الثقافيـــة اتى ارتبطت بثورة ١٩٥٢ ، فى وجهها المتقدم ، ورفعت ألوية الادب فى سبيل الحياة.

وكانت القاهرة قد بدأت تتالق بجيل جديد من الكتاب والنقاد ، لم تكن هموم الابداع عنده ــ على تنوع انتاجه ــ تنفصل عن هموم الوطن، ولم تكن هموم الوطن بمناى عن هموم العـــالم ، بفضل احساسه الحـــاد بالتاريخ ، ومعايشته الحميمة للعصر .

ولكنى وجدت نفسى ، فجاة ، فى مملكة الظلال ، معلقا بين السماء والارض ، أواجه بمشكلتين كبيرتين ، تضافرتا بشكل هز كيانى ، ومــلأ خواطرى بالقلق والهواجس ، لانها جعلت تحقيق هذه المشاركة فى حكم المستحيل .

المشكلة الاولى هى بعــد الاسكندرية عن القاهرة ، على الاقل فى حسابات المســافات الزمنية للخمسينات ، وبالنسبة لطـــالب فى أولى سنوات الدراسة الجامعية ، يعى جيدا محنة أدباء الاقاليم ، وعزلتهم

الباردة عن التيارات الفكرية المحدثة ، فى بلد تتركز فيه الانشطة الثقافية فى العاصمة ، ولا يستطيع اختراقها الا من أقام فيها ، كانها — أعنى القاهرة — الاميرة فى القصص الشعبية والاساطير القديمة ، التى يشتعل قلبها بالغيرة القاتلة أن شاركها أحد فى حبيبها ، وأقام فى مكان آخر ، ولا تجد سبيلا للانتقام منه غير ان تقدم له الرداء المسموم ، الذى يتحول به الجسد الى حفنة من رماد .

هذه هى المشكلة الاولى .

أما المشكلة الثانيـة التى تملكتنى بنفس القوة ، فهى المرض ، وملازمتنى للفراش أكثر من سنة ، تحت العلاج الطبى المتصل .

ولست أذكر هذه الاشياء القائمة الا لتعدد الاشارات اليها فى هذه الخطابات .

وكما يحدث فى الاسر المصرية المتماسكة ، حين يكون الاخ الاكبر بمثابة أب للاخوة والاخوات الاصغر سنا ، يهتم بشؤونهم الخاصة ، ويعرف تطلعاتهم ، ويوجههم بقدر ما يتسع جهده ، كانت هذه الخطابات التى تشف بجلاء عن هذه المعانى الرقيقة .

على أن قيمة هذه الخطابات لا تتمثل بالطبع فى هذا الجانب الشخصى ، الذى تشرق به النفس كلما استعادت ذكراه ، وما الى هذا قصدت من نشرها ، وانما تتمثل هذه القيمة فى عرضها لعدد من المفاهيم الهامة للمدرسة الواقعية ، التى استطاعت الاتجاهات التقليدية ، فى الثقافة والسياسة، أن تعصف بها وبكتابها ، وهى فى قمة نضوجها ، حتى تخلى الساحة لنفسها فى الارض الجرداء ، على الشاكلة التى حدثت فى ظل حكم السادات ، من سنة ١٩٧٠ الى ١٩٨١ .

ولان هذه المفاهيم التى تتضمنها الخطابات تعد ، على الاقل فى تقديرى ، البناء الاول فى التكوين ، الذى كانت تتطلع اليه الثقافةالوطنية من تغيير الادب والمجتمع ، لا أجد حرجا اليوم من نشرها ، كما هى ، لكى تطلع الاجيال الجديدة من الكتاب والمثقفين والقراء على جزء من تاريخنا الثقافى المهدر ، من خلال تجربة أحد الكتاب الملتزمين ، الذين تميزوا — مع الكوكبة المعاصرة له — بالوعى البالغ بطبيعة القوى المتصارعة ، وكان لهم تاثيرهم الملحوظ فى ارساء بعض دعائم المسرح المصرى ، على نحو يتطابق فيه فكره النظرى مع أعماله الابداعية .

وتقتضى الامانة أن أذكر ، هنا ، أننى حذفت من هذه الخطابات بضعة أسطر تتصل بتحيات الفريد الى الاسرة ، فردا فردا ، وغير ذلك من الشئون الاسرية الخاصة ، لانى رأيت انها تخرج عن الهدف الاساسى المباشر من نشرها ، وهو — كما أشرت — عرض أفكاره الادبية والنقدية ، وايمانه العميق بالحياة والتجديد .

١١ مارس ١٩٥٨

عزيزى نبيل

لاشك انك حاولت كل الطرق لتجعلنى أكتب خطابا ، من أول الحث على الكتابة الى حد كتابة خطاب لى ، باسمى ، وطلب توقيعى عليه !

ولكن أى شىء ذلك الذى يستطيع أن ينتزع يدى من جيبى، ويجعلها تقبض على القلم ، لتجريه على الورق .. فى الوقت الذى كرهت فيه الكتابة ، وامنيتى ان اكف عن هذا التدبيج الطويل الممل للمقالات قصارها وطوالها ، ليتسنى لى من الوقت ما استطيع فيه ان افكر ساعة ان لحظة، افكر .. فان صناعتنا ينبغى أن تكون التفكير لا الكتابة ، الكتابة ليست صنعتنا .. انها مجرد عملية تدين .. وفى الدول المتحضرة لا يطلبون الى الأديب أن يكتب ، بل يطلبون منه أن يفكر فحسب ، أن يفكر أولا.. ولذا فهم يغدقون عليه المال سواء كتب أو لم يكتب .. أجرا عن فكره ، فانهم ليعلمون انه يفكر طيلة الوقت على أى حال ، سواء أكتب أم لم يكتب .

لذلك اكره الكتابة أنا . واتصور أنها تتجرد من خصال الهواية ، والنشاط العفوى الطبيعى ، وتكتسى بقيود التكليف المستبد . وهى بذلك تفقد عنصر الحيوية والنشاط والتجدد ، وتفقدنى أنا نفس العناصر، ويتسلل الى صدرى من جراء ذلك ضيق بها ، وقرف ، ونفور ..

لذلك ايضا انفر من كتابة الخطابات . الا يكفينى كتابة ؟!

ومع ذلك ، فانها كالمصير المحتوم ، وكالوظيفة الفسيولوجية . ونحن نكتب كما نتنفس ونجوع ونتعب، لأن الرئتان وظيفتهما الفسيولوجية التنفس ، والمعدة وظيفتها الهضم فالجوع .. الخ . وعندما اهرب من الكتابة فى الجمهورية للجمهورية ، إعود الى البيت وكل شىء هناك يغرينى بالكتابة ، فاكتب من هوايتى عندئذ ، واكتب شيئا اكثر جدية ووزنا .

المهم . هل سمعت انتيجون ؟ وكيف كان فهمك لها ، وكيف كان شعورك لها ؟

اما أخبارك .. اخبار اكتشافاتك الفكرية والفنية ، فأرجو ان تتحفنى بها دائما سواء استطعت أن اكتب لك أو لم استطع .

والسلام ..

الفريد

١٥ يوليه ١٩٥٨

عزيزى نبيل

وصل خطابك في موعده ـــ طبعا ـــ ومن يومها وأنا أرد عليه، بطريقة أو بأخرى . فى بعض الاحيان أرد عليه بالتفكير فيما ينبغى أن أكتب : وفى الموعد الذى ينبغى أن أكتب فيه ، وبسؤال أن كانت وصلت خطابات، وبانتظار القصة التى وعدت بارسالها وفتح الصندوق وأنا طالع وانا نازل .. الخ . وها أنا أخـيرا أغلب نوازع الكســل فى نفسى لأجلس اكتب لك الرد على خطابك ، أو بالأحرى الخطـاب الذى كنت نويت أن أكتبه لك قبل أن يصلنى خطابك !

ومع ذلك فلا يمكن أن أغفل خطابك الذى وصـلنى منذ أسبوع . وقد لاحظت فيه بلاغة بليغة . وقد طابت لى بلاغتك ، ولكن حـذار من الحذلقة ، اكتب كجوركى « الجملة البسيطة القصيرة » التى نوهت عنها انت فى خطابك ، ولا تفتنك عن نفسك فصـاحة الرافعى المـوغلة .. ادرسها فحسب . فاننا لنشتهى أن نبلغ اسـلوبا متحررا عن القوالب البلاغية السالفة .. وألا يوقعنا ذلك فى ابتداع قوالب لغوية جـديدة . اننا اذا فعلنا فكأننا نعزل ملكا عن عرشه لنضع محله ملكا . فى حـين أننا لم نعزل ملكا عن عرشه الا لقلب نظام الحـكم الملكى المتوارث .. فهمت ؟ ينبغى للاسلوب العصرى أن يكون حرا حرية واسعة ، ومتنوعا تنوعا واسعا . لذلك فأخطر ما يمكن أن ننحرف اليه : القوالب البلاغية، والحذلقة . فحذار .

وها أنت ذا ترى اننا مكلفون بالمشى على صراط مستقيم ، على حبل مشدود .. عن يميننا تهلكة ، وعن يسارنا تهلكة .. عن يميننا القيـود الاسلوبية السالفة ، وعن يسارنا السوقية والابتذال والسطحية وفساد الأسلوب . وعلينا أن نتقى هذا وذاك ، وأن نحرص على نصاعة اسلوبنا وبساطته وايجازه وصدقه وجماله فى **نفس الوقت** .

مهمة شاقة !

ولكن خطابك وحده دليل على انك بسبيل انجاز هذه المهمة ، والنجاح فيها . ففى خطابك أسلوب جميل وبارع .. فما بالك بالقصة التى وعدت بارسالها ولم ترسلها ؟

ولقد علمت بنبأ مرضك ، وكم أسفت له . ففضـلا عن انه آلمنى كما آلم بلاشك من أحبوك كلهم ، فهـو ينم أيضا عن خطـأ فى تصورك وتصرفك . علمت أنك اعتدت الاستهانة بالطعام والنوم والمـرح . وقد

لاحظت أنا أيضا ذلك خلال زياراتى العزيزة القصيرة للاسكندرية .. وهذا هو خطأ التصور والتصرف . فاننا نحن الأدباء ، اذا كنا نكتب فى سبيل الحياة ، لا نصبح صادقين أمام أنفسنا وأمام من نكتب لهم الا اذا كنا على ايمان حقيقى بالحياة .. نحبها ، ونقبل على مرحها وعلى الصحة فهى مركبنا اليها .

لقد مضى عهد كان فيه الكتاب ينظرون فى تعقيد الحياة ، والأحزان التى تغمرها فيصيبهم الفزع ، وينزروون فى وحدة قاسية يجترون آلامهم ويسبحون فى تهاويمهم ، ويعلنون الزهد فيها ، ويعتصمون بعزلتهم .. أولئك كانوا رومانسيين ، عاشوا منذ أكثر من قرن ! أما اليوم فالعصر غير العصر . واذا كنت أنت قد أمسكت بالقلم فى النصف الثانى من القرن العشرين لتكتب ، فلا مفر لك من أن تكون كاتبا واقعيا ، والواقعى لا يعتصم بعزلة ، وانه ليدافع عن الحياة من حبه لها واقباله عليها .. (لا من زهده طبعا !) وانه ليؤمن بالصحة والمرح أيضا ، ويؤمن بمخالطة الناس ومعاشرتهم ..

أرأيت ؟

ومع ذلك فالحمد لله ان حالتك طيبة كما وصفها لى الدكتور . وانك تستطيع التغلب عليها فى أقصر وقت . وقد أخبرنى الدكتور انك أنت طبيب نفسك وانك تستطيع التغلب عليها فى أقصر وقت .. طبعا اذا واظبت على العلاج ، وأقبلت على الراحة والطعام والابر .. الخ .

ولا يحسن أن تعتبر الطعام والراحة واجبا مفروضا ثقيلا ، جرب الاستمتاع بها ، فانها شهية ولذيذة معا .. انها وظائف حيوية ، فهلا آمنت بالحياة ، وأحببت وظائفها ؟!

صاحبك بتاع يوسف ادريس هذا لا ينط من ترماى الى أتوبيس قاصدا يوسف ادريس .. الأرجح أن هوايته النط ، وهو لا يريد يوسف ادريس الا منطا ، ينط اليه ، ثم منه الى الشهر ، ثم نادي القصة .. ثم دار المعارف (كما تهيىء له أحلامه) وقصده لا أن يلقى يوسف ، ولكن أن يلقى نفسه فى النهاية عثيرا للمجد والشهرة والمال .. أحلام مراهق صغير ، صغير السن والنفس . وهو لا يتصور طبعا أن كل من نظر فيه وهو ينط من هنا وهناك لن يعدم أن يلمح فى ملامحه وفى حركاته سمات القردة . والقردة لا يصبحون أدباء أبدا ، والا لكانوا اليوم أعمدة الأدب العالمى .. أفليسوا هم أبرع كائنات الأرض فى النط ؟

ومع ذلك فليس ادعى للتسلى من حديث القردة ، وقد ضحكت وطربت لقصتك عن صاحبك هذا ، وتمثلت الكثيرين امثاله الذين يصادفوننا هنا وهناك .. دائما بشوشين مهللين مرحبين وكم هم تعساء من الداخل !

لا تؤخذانى لتأخرى فى كتابة هذا الخطاب وارجو أن تصلنى القصة قريبا ، وان تكتب لى على راحتك .

ربما قدمت للتصييف اسبوعين فى النصف الثانى من اغسطس ، وتكون انت شديت حيلك شوية . هل ظهرت نتيجتك .

الفريد

عزيزى نبيل

اما وقد كتبت لك ، ولم يصلنى ردك حتى الآن ، فانى اكتب ثانية ، غير عابىء بذلك ، لاعطيك مثلا وقدوة تقتدى بى فيها فى صدد معاملتى .. فتكتب لى ثانية وثالثة حتى لو لم تتلق ردا منى . كويسه دى ؟

قال اخناتون : الصدق والكذب ، والسلام والجريمة ، والصحة والرخاء ، من القلب . وهو قول حكيم لو تأملت معناه . فالناس تكذب من خبث قلوبها ، وامتلائها بالضغينة أو الخوف ، والناس تدعو للسلام أو للجريمة ايضا من قلوبها .. والناس تصح جسدا وتنعم بالحياة الرخية لانها تريد ذلك بقلوبها .

هل تذكر معركة « سقوط فرعون » .. لا . بل الأدهى منها هى معركة عرض « سقوط فرعون » . فقد حاول بعض المسئولين تقديم « دموع ابليس » عليها فى تاريخ العرض نفاقا للوزير ، وتقربا منه . وهددتهم حينذاك بتدبيج مقال كمقال العام الأسبق « اسطورة توفيق الحكيم لم تكن بحاجة الى ٤ دكاترة ! » فخافوا وتراجعوا ..

ولكنى مع ذلك عشت فى ازمة ضيق مرير ، وقرف شامل من الناس وحثالات البشرية المتربعة فى مناصب رسمية ..

وعندئذ مرضت ..

والله كده على طول . ارتفعت درجة حرارتى الى ٣٨ ونصف ، وطلع لى — من تحت الأرض — خراج فى ساقى وورم ملتهب ، وكان جسمى كله يعانى حالة اشبه بالانفلونزا .

وكان يوسف ادريس ساكنا فى الشقة التى فوقى ، فـكان يمر على كل يوم بالحقن والذى منه .

وأتاح لى المرض فرصة الاختلاء بنفسى ، ومساءلتها : لماذا اتضايق الى حد المرض ؟ هل كنت تتصور يا أخينا (اخينا يعنى أنا) أن الأوضاع العادية فى مصر تتيح لغير الحثالات ان يتبوأوا مناصب فنية ؟ ما العجيب الذى يصدم فى هـذا ؟ انك حيال امر طبيعى جدا لا يغضب ولا يثير . فعلام اذن ارهاق نفسك وفكرك لاستنباط افكار جديدة — فى فنك — لتحكم محل الأفكار البالية ؟ اذا كان كفاحك موضوعيا حقا ، فانك لتفترض بهـذا الكفاح افتراضا أوليـا مؤداه أن حالة الفن زفت . أليس كذلك ؟ فعلام تغضب حين ترى أنها زفت ؟ ألست تعرف ذلك سلفا ..

وعندئذ رأيت بوضوح أن أهم شىء فى الحياة مواصلة هذا الكفاح الفنى . وهو كفاح لا يكمن مواصلته الا بجسم صحيح، وبقلب يريد الصحة والجلد والمقاومة والصراع ..

وبعد ساعات شفيت .. وبعد أيام خرجت من البيت .

أرأيت كيف كان اخناتون مصيبا ودقيقا فى التعبير .

وعلى ذلك فانى أرى أن قلبك يستطيع أن يعجل بشفائك فى اسابيع قليلة ، فتعود كالحصان أو احسن ، وتسمن قليـلا — لا حرج فى ذلك ، فانظر الى جوركى الرقيق الحس كيف هو كالحصان أو أشد منه فىحجمه وقوة ساعديه . هذا مع طول ما عانى من الجوع والتشرد !! أليس رجلا حديدى القلب .

نهايته . أنا أعرف انك تتماثل للشفاء وتداوم على الغـذاء والدواء من خطاباتكم ، وأرجو أن تواصل ذلك دائما .

المهم . لم تصلنى قصتك للآن .. لعلك تكون قد نسختها . ومنتظر منك خطابا ولو قصيرا ، وفيه نشرة طبية أيضا .

وسلامى واشواقى لك .

الفريد

شعر

السمسار

مهدى محمد مصطفى



كان السمسار ،
يساومنى عن عرض ،
وقطعة أرض
عشرين جنيهـــا قالت ،
وهى تهز بثدى غض
وأنا واقف أترثر بالصـــمت

عرى الأشـــياء المـــوت
قنينة خمـــر تبـــدو ، سوطا
تجلد شـعرى ، حوانيت الليـــل المصلوب
عشرين جنيهـــا قلت .. ؟؟
وصـــوب الليـــل عيون
ترصـــد خطـــوى
كى تقاسمنى الســـفر الليـــلى .
قـــال من منـــا الآن
لا يملك دولار .. ؟
من منـــا الآن
لا يبدو كالسمسار ؟
ويبيـــع فراغ الأشـــياء الثورية
وحـــدود المـــدن الأولى المنفية
ودماء النيـــل
تحرق الغـــرباء
من منـــكم بلا شـــعر
من منـــكم بلا ميزان
فليرم النيـــل ببعض المـــاء
ويقـــول لثـــوار الحانات
كونوا بردا وســـلاما
وقـــل للأرض
أعـــربى
« النيـــل يخير .
لا جـــوع يمر علـــى وطنى
لا نـــير »
كان السـمسار
يساومنى عن أحـــدث عرض
امرأة فى العشرين
بجهـــاز الفـــديو ،
والمذيـــاع يقـــول
بلادى ، بلادى
عليـــك الســـلام
بـــلادى ..
فمن منـــا الآن
لا يملك دولار ؟؟
كان الســمسار ..

الممارسة الإبداعية في تجربتي الشعرية ..

عز الدين المناصرة

ما قبل النص : ان أهمية عمليـــة الإبداع تكمن في أنهـــا تتعلق باستراتيجية النص . وعمليـــة الابداع ـــ هنا ـــ ليست مجمــــوعة من القواعد أو النصائح ، كذلك لا تعني بالاستثناءات ، بل تعني العمليـــة النسبية ، أي أن نسبتها ترفض الانقطـــاع والتأسيس حتى لو أردنا ذلك، فالتأسيس مصطلح لا يختلف كثيرا عن التكريس المسبق في نتيجته العملية

---

* تنشر « أدب ونقد » هذا المقال للشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة على جزئين وهـــو نص محاضرة ألقيت على طلبة وأســـاتذة (جامعة قسطنطينة ـــ الجـــزائر) في قاعة المحاضرات الكبرى بدعوة من اللجنة الثقافية في السابع من ديسمبر ١٩٨٣ .

وعز الدين المناصرة ـــ أحد شعراء المقـــاومة الفلسطينية ، من مواليد قرية « بني نعيم ـــ الخليل » بفلسطين المحتلة عام ١٩٤٦ ، حصل على ليسانس في اللغة العربيـــة والعلوم الاسلامية من كلية دار العلوم ـــ جامعة القاهرة عام ١٩٦٨ ودبلوم الدراســـات العليا في البلاغة والادب المقـــارن عام ١٩٦٩ . وأكمل دراسته العليـــا في بلغـــاريا . حيث حصل على درجة الدكتوراه في الادب البلغاري من أكاديمية العلوم البلغارية ، ١٩٨١

* عمل نائبا لرئيس تحرير مجلة « فلسطين الثورة » في بيروت وسكرتير تحـــرير مجلة « شئون فلسطينية » ومسئولا للنشر في الاعلام الفلسطيني وسكرتير تحرير جـــريدة « المعـــركة » التي صدرت في بيروت خـــلال حصارها عام ١٩٨٢ . وهو عضو (مراقب) في المجلس الوطني الفلسطيني .

* صدرت له ست مجموعات شعرية : « يا عنب الخليل ـــ ١٩٦٨ » ـــ الخـــروج من البحر الميت ـــ ١٩٧٠ ـــ قمر جرش كان حزينا ـــ ١٩٧٤ ـــ لن يفهمني أحد غير الزيتون ـــ ١٩٧٦ ـــ جفرا ـــ ١٩٨١ ـــ الكنعانياذا ـــ ١٩٨٣ . وصدرت له قصيدتان طويلتان : باجس أبو عطوان ـــ ١٩٧٤ ـــ حصار قرطاج ـــ ١٩٨٣ . وصدرت له كتب نثرية : الفن التشكيلي الفلسطيني ـــ ١٩٧٥ ـــ السينما الصهيونية ـــ ١٩٧٥ ـــ عشاق الرمل والمتاريس ـــ ١٩٧٦ .

* يعمل حاليا ومنذ شهور أســـتاذا للادب المقارن في جامعة قسطنطينة بالجزائر ، اضافة لعمله كسكرتير تحرير « لمجلة شئون فلسطينية » ، ويعيش متنقلا بين تونس والجزائر.

عند التطبيق . رغم أن ارهاب « النموذج المسبق » يظل قائما وارهاب « ادعاءات الحداثة » أيضا . ونموذجية الابداع تنبع من نسبة التمرد على التكريس والتأسيس معا . فنحن مهما حاولنا فلن نجد « نصا تأسيسيا واحدا » ، وحتى التأسيس النسبى الذى يرادف الابتكار هو رد فعل للنموذج المسبق حتى لو ألغى « المسبق » نهائيا فى النص الجديد ، لأن رد الفعل أو خلق النقيض ، يعنى الاعتراف بوجود مسبق للنموذج ، بمعنى أن الشاعر لا ينطلق من فراغ خالص . واذا رفض الشاعر النموذج المسبق الموجود فى تراثه وقدم نموذجا منقطعا عنه . مستمدا من تراث آخر ، فهذا لا يعنى الانقطاع ، لأن الشاعر — هنا — يستبدل نموذجا مسبقا بنموذج مسبق آخر وتنطلق هذه المحاضرة من الاعتراف بالنص كعامل أساسى وحاسم ، ثم من الاعتراف بثانوية ما هو خارج النص . كما تنطلق من **رد الفعل الى حد اعلان الثورة على الارهاب الخارجى** وان كنت أعترف أنه موجود فى الواقع النقدى بل هو مؤثر وارهابى ومفيد للنص أحيانا لأنه يساهم فى اضاءة النص وايصاله . ومظاهر الارهاب تبدو فى أشكال عديدة : ارهاب آلة الاعلام وارهاب تجزيئية النقد المعاصر وارهاب أمية القراء . فبعد انتهاء الشاعر من كتابة نصه وهو العملية الجوهرية ، تبدأ مرحلة الارهاب التى يكون أو لا يكون للشاعر علاقة بها أو هكذا يفترض . يبدأ ذلك الشىء الذى نسميه « النشر والطباعة » والذى يعرفه « روبير سكاربيت » بأنه « عنف بالتراضى وهرطقة شرعية ، تهيمن عليها اعتبارات مادية : لأن عملية النشر التجارى لأثر مسلوخ من عمق الذات ، هى عملية فيها الكثير من التعهر أو بيع الجسد ، كما يسميها باوت » . وتبدأ « آلة الايديولوجيا » تأخذ دورها فى الاختيار والرفض سلبا أو ايجابا ولكن ربما يكون ذلك خارج الشعر . وتأخذ آلة النظام القائم نصيبها فى الحكم على النص انطلاقا من ايديولوجيتها ومن خلال آلة اعلامها . ويقع القارىء أو الجمهور فى عملية غسل الدماغ ، **ويصبح النص هو آخر من يعلم وهو آخر من يحق له الاحتجاج أو الاختيار .**
وبما أن « الحداثة » **مرحلية** ترتبط بزمن محدد وتتلون بتلون التطورات ، فانها هى الأخرى تدخل فى تجزيئية النقد . والحداثة — عمليا وكما هو سائد — أصبحت تعنى « التكنولوجيا » أو تقنيات الاشكال الجديدة القادمة من خارج النص .

من هنا يصبح تفسير عملية الابداع فى النص ومن خلال الشاعر نفسه أقرب الى قول الحقيقة الفنية النسبية ، ولهذا فان قراءة النص منذ هواجسه الأولى مرورا بولادته يعتبر أمرا ضروريا . ونضيف مرحلة

يتناساها النقاد أو يقللون من أهميتها أو يدمجونها فى مراحـــل أخرى وهى المرحلة التى نسميها مرحلة ((**الرعاية السرية للنص**)) . وهى المرحلة التى تتلو الانتهـــاء من كتابة النص قبل دخوله فى مرحلة الفضح والنشر .

وتعامل الشاعر فى هذه المرحلة مع النص يدخل فى صلب عمليـــة الابداع وان كان الشاعر فى هذه المرحلة يقـــوم مقـــام الناقد فهو فى نفس الوقت يكون مازال واقعا تحت تأثير طقس الخلـــق الفنى ، ونســـميها « سرية » أى ندخلهـــا فى العملية الأساسية ، لأن الشاعر يكون فى مرحلة الخلق السرية . ولأن عمليـــة الفضح لم تكن قد بدأت ولهذا فهى آخـــر مرحلة يظل فيها النص قابلا للتعديل بل ربما للموت بل ربما ولادة جديدة .

١ ـــ التشجار بين الذات والخارج :

يبدأ « الحافز » من منطلقات متنوعة الينابيع ومن غاية انســـانية ويصبح القلق شيئا مصاحبا ودافعا ، فالقلق « حالة » وهـــو « اســـم » لهذا الحافز ومنبعه جـــدل الذات مع الخارج . وتتم عمليـــات جانبيـــة فى داخل الذات نفسها ذات استقلال نسبى فى حين يبقى الخارج هـــو الخارج . ومازال يدور خلاف حـــول تصور مركبـــات الذات وتفاعلاتها وخصائصها الداخلية سواء ما كان منها مكتسبا بالخبرة أو ما هو متعلق بالمـــاهية . فالخارج حالة موضوعية . فى حين تختلف الذات من انسان الى آخـــر وفق عامـــلى : الخبرة التى تولـــد معـــرفة افضـــل بالشىء أو الفسيولوجية والروحية التى تفرق هذه الذات عن ذات الآخر . وهناك ((**حافز دائم**)) . لأن الشاعر انسان . وهناك ((**حـــافز مرحلى**)) ، لأن الشاعر الانسان يتحـــاور مع الآخرين فى زمن محـــدد حـــول حـــدث وطقس محدد قابل للتطور بمعنى النسبية . وعندما نتحدث عن الحـــافز فنحن غالبـــا ما نعنى « الحافز المرحلى » باعتباره يتعلق بعمليـــة الابداع التى هى احدى ممارسات الانسان فى حالة كونه شاعرا ، أى فى جزء منه وفى حالة كون العمليـــة الابداعية نفسها جزء من عمليـــات متعددة يقوم بها الانسان ـــ الشاعر . فى حين يكون الحافز الدائم لدى الشاعر لأنـــه انسان وكل البشر لديهم حوافز دائمة . وكلمـــا امتلأ الوعى بالمعـــرفة الجديدة . كلمـــا ازداد الوعى بالخارج ، لكن هذا ليس شرطا لولادة « القلق الفنى » ، فقد تكون الذات واعية وعارفة وتمارس نقيض معرفتها ولا تتشاجر مع الخـــارج **من أجل الغاية** ، تحت ضغط عوامل أخـــرى فى الحيـــاة .

اذن هناك مرحلة تسبق مرحلة القلق ، هذه المرحلة تتعلق بتشـــكيل الوعى السابق ، أى النموذج النابع من موقف قد تشكل بالفعل ونعنى به

النموذج والتصور الذى خلقته الذات المعنية ، **ذات هذا الشاعر التى** تختلف عن ذات الشاعر الآخر . أعتقد أنها المرحلة التى تشمل الطفوله الخاصة والتكون الخاص وتمتد فتشمل كل الخبرات التى حصل عليها الشاعر قبل مرحلة القلق ويدخل فى هذه الخبرات وجود نصوص سابقة كتبها الشاعر أو كتبها غيره ، ولهذا **يصبح الانفلات من النموذج** مستحيلا ، كذلك يصبح الاعتراف بكماله مستحيلا أيضا . و **« عدم الاعتراف بالكمال »** هو بداية **مرحلة القلق** . والكمال أو عدمه هو سبب فى خلق الغاية التى ترتبط بمصير الانسان والحرص عليه . ومرحلة القلق هى نفسها مرحلة الشجار بين الذات والخارج ، ويكون الشجار فى العملية الابداعية ــ حول نقطة محددة غير معترف بها وغير واضحة . والشجار لا يحدث فى مرحلة واحدة بل فى مراحل متعددة ، ولهذا فهو ليس « شجارا واحدا » ، بل « مجموعة شجارات » .

٢ ــ الالهام هو صفاء بشرى :

قلق الشاعر هو قلق بشرى ، لكن هذا القلق يشعل الروح والوعى. ولكن « روح الانسان ووعى الانسان الخاص » يعنى انسانا محددا . والقلق يظل قلقا فنيا بالكلمات لدى الشاعر فهل هو خلل فسيولوجى ؟ أم خلل تربوى ؟ أم اضطراب الروح ؟ أم وعى باللغة فقط ؟ أم هو تعبير عن اضطراب العالم ولماذا يعبر عنه بالكلام ؟ . وهل هو خلل أو اضطراب أصلا ؟ هل هو امتياز وراثى ؟ هل هو نقاء الروح ؟ وما الروح؟ هل يمكن أن نرى من نص « أوديب » هو عقدة أوديب فقط أم ان هذا تجزىء للنص ؟ . واذا كان الأطباء لم يحددوا مساحة الذاكرة أو مكانها المحدد ، فكيف يكشفون الروح . سأجازف وأقول : ان الروح هى خلاصة الجسد وعلاقاته الداخلية وصراعاته مع الخارج . وما هى النفس ؟ هل هى الروح ؟ وما هى اللغة ؟ هل هى القاموس ؟ بل هل هى اشارات الحياة اليومية ؟ . هل كنت فى طفولتى ، أمتلك أدوات الحكم على هذه الطفولة وتفاصيلها ؟ . هل كنت أعى لماذا أتوجه للشعر ولماذا الشعر بالذات !!

عندما كتبت أول قصيدة فى طفولتى المبكرة كنت فى الثانية عشرة من عمرى وكان ذلك فى عام ١٩٥٨ ، كانت القصيدة قصيدة مديح لفريق كرة القدم فى مدرستنا الذى فاز فى مباراة . وتلوتها بقصيدة فى هجاء أستاذ الرياضيات . عندما أتذكر هاتين القصيدتين أتذكر أننى أعجبت بالمتنبى وكنت حفظ مئات الأبيات بسهولة وحين أطلعت أستاذ اللغة العربية على القصيدتين ، أعجبت بهما وسألنى ــ مازحا بخبث ــ اذا ما كان شقيقى الأكبر هو الذى كتبها لى وحلفت بالله العظيم اننى مبدعها . وبقدر ما أزعجنى هذا التشكيك بقدر ما منحنى الثقة بالنفس . ثم ان

الأستاذ بعد أن شذب الكسور العروضية الواضحة والأخطاء اللغوية، اختار منهما أبياتا ونشرهما لى فى بريد القراء فى جريدة « المساء » التى كانت تصدر فى القدس . وحين جاء لى بالجريدة رأيت اسمى مطبوعا لأول مرة وبقيت طيلة الليل أتمتع برؤيته مطبوعا فى الجريدة . كنت أكره مادتين فى دراستى : الرياضة والرياضيات ولم أكن قد سمعت بكلمتى الوزن أو العروض ، وأصبحت قصتى مع أستاذ الرياضيات الذى هجوته حديث الطلبة الصغار . أما الأساتذة فقد كانوا ينادوننى لقراءة القصيدة لاغاظة زميلهم أستاذ الرياضيات . وخفت فعلا من عواقب الأمر وعواقبه معروفة وهى أن يقوم أستاذ الرياضيات بترسيبى واصبح الطلبة الصغار ينادوننى بلقب « شاعر » . ثم نصحنى الكبار بقراءة وحفظ الشعر العربى القديم وفعلا فعلت ، لكنى كنت أشعر أن أدواتى الفنية تخوننى لأنها ضعيفة ، أما التجارب فهى موجودة وكثيرة ولهذا كنت أشعر أن اللغة تخوننى فى التعبير عما أريد أو أنا أخونها .

وأسأل نفسى بعد مرور خمسة وعشرين عاما ، هل حقا كان الشعر هو المجال الوحيد والمناسب لميولى وطاقتى ؟ ولماذا وأنا فى ذلك السن بالذات توجهت للشعر وحده ولماذا كان الشعر ولم يكن الرسم أو القصة أو الرواية . ولماذا كنت قويا فى اللغة العربية وشعرها فى حين كنت ضعيفا فى مجال العلوم . اننى لم أكن قد بدأت حتى يقال ان هذا نابع من المحيط . لقد ولدت فى أسرة فلاحية متوسطة الحالة رغم امتلاكها للأراضى الشاسعة . والدى أمى ووالدتى كذلك . خالى كان مثقفا وشقيقى الأكبر كذلك . جدى كان شاعرا شعبيا معروفا (أنظر : نمر سرحان : موسوعة الفلكلور الفلسطينى) .

ولكنى أعتقد أن الفلكلور الذى أعرفه هو مصدر توجهى نحو الشعر . أتذكر قصص جدتى الخرافية والاغانى الشعبية التى كانت تغنيها أمى وكنت أسمعها فى أعراس القرية ، فقد كنت طفلا خجولا ومع هذا كنت أندس بين حلقة النساء ، أستمع لأغانيهن وكن يطردننى فأعود، كنت مشدوها بتلك الأغانى ومازال ايقاعها الموسيقى يرن فى سمعى . كان الكبار يتحدثون فى السياسة وتتكرر أسماء : عبد الناصر — تيتو — نهرو — خروتشوف — ثورة الجزائر — تأميم القنال — انقلابات — تظاهرات ... الخ . وكنت أشاهد جيش الملك حسين وهو يقتحم قرى ومدن الضفة الغربية بحثا عن المعارضين وسمعت بسجن « الجفر » فى الأردن . وخرجت عام ١٩٥٦ فى تظاهرة من قريتى الى مدينة الخليل وكانت التظاهرة تهتف « سيف الدين .. الحاج أمين » . أحرقنا محلات تجارية وقلبنا عربات للبيع .

وتظاهرت — فيما بعد — في المدرسة الثانوية واعتقلت لأيام . بدأت أشعر يومها أن ثمة شيئا خاطئا في العـــالم وان العالم ليس بريئا وأدركت أن الشعر هو خلاصي الفردي من هذه الآثام . المهم هو انني كنت أشـــعر بالراحة بعد الانتهاء من كتابة القصيدة ، أعني الراحـــة الروحيـــة بل والفسيولوجية . لقـــد اكتشفت أنني يمكن أن أواجه العـــالم بهـــذا الدواء السحري . فكنت أفرغ غضبي على الورق ، كأن وظيفة التطهير صحيحة .

نسيت أن أقول : انني كنت أكره السياسة ومتابعة أخبارها وكنت أحب الوحدة والتأمل وصعود جبال قريتنا المطلة على البحـــر الميت . بحثا عن أعشاش العصافير وأنصب الفخاخ للأرانب البرية وأخاف الأفاعي وأبحث عن الآثار الكنعانية والرومانية في البرية الممتدة من مدينة الخليـــل حتى البحر الميت وكنت أشاهد ضوء المستعمرات الاسرائيلية ليلا وأستمع لوالدي الذي يحكي لي عن المدن الفلسطينية المحتلة وجمالها : يافا — حيفا — عكا .. الخ . وأقرأ شعر : « ابراهيم طوقان » و « أبو سلمى » و « عبد الرحيم محمود » عن فلسطين كنت أشعر أنني أكتب عن هـــذه المدن التي لا أعرفهـــا وكأنني أقلد شعر طوقان وأبي سلمى . فشعرت بنقص التجربة وتبدأ الأسئلة حـــول الشعر وعلاقته بالواقـــع وحـــول ماهية الشعر . والتفاصيل كثيرة . لكن هذا العـــالم المتشابك كـــان هو منبع شـــعري . كنت أقرأ الشـــعر الانجليزي الرومانتيكي بلغته الأصلية : شيلي — كيتس — وردزورث — كولودج .. وكنت أحب شعر المهجر اللبناني وشعر جماعة ابوللو وشوقي وحافظ ومطـــران والمتنبي وامرىء القيس وأبي فراس الحمداني . وفي عامي ١٩٥٩ و ١٩٦٠ تعرفت على الشعر العربي الحديث وكنت أحب بدر شاكر السياب فقط . ربما لنضجه الموسيقي ، بل وقرأت ت.س. اليوت منذ مطلع الستينات ، فقد قيل لي : من لم يعرف اليوت ، لا يعرف الشـــعر . وأذكر أنني حفظت قصيدة « الأرض الخراب » بلغتها الأصلية بمساعدة الترجمات العربيـــة لها . وكان نموذجي المسبق هو المتنبي . اذن فأي شعر يكتب لابد أن يكون مثل شعر المتنبي . وفي هذه المرحلة من مطلع الستينات شـــكل لي الشعر الحديث صدمة ايجابية وأزمـــة تعبيرية فكيف أوفق بين المتنبي وبدر شاكر لسياب ؟ .. وفي المدرسة الاعدادية كنت أنشر شعري في صحف القدس وفي المرحلة الثانوية وصل شعري الى مجلات وصحف معـــروفة في بيروت ولم أكن قد تجـــاوزت الثامنة عشرة . ولكني أكشف سرا وهو انني كنت أراسلهم بالبريد « حتى لا يكتشفوا أنني مازلت صغير السن فيعدلون عن نشر شعري » أو هكذا كنت أتوهم . الا يكشـــف هذا السر الصغير مسألة علاقة النص بالسيرة الذاتية ؟ . لقد كانت أسئلة الشعر

تولد — عندى — قبل الشعر . كنت اسمع فى طفولتى عن مسألة «**الوحى والالهـــام**» . وبقيت أؤمن بهـــا حتى نهـــاية الستينات لكنى لم أحـــاول فهم المسألة . لقد كنت آخذ أقوال افلاطون على محمل الجد وكأنــــه أمر مبتوت فيه . فهل الشعر هو ما يقــوله افلاطون . وهل الشاعر هــو ما يعرفه افلاطون : « هو كائن لطيف مجنح — يقــول أفلاطون — وهو لا يقدر على الابتكار حتى يوحى اليه ويغيب عن وعيه ولا يبقى فيه رشد ، فاذا لم يبلغ هذه الحالة فهو بغير حول وهـــو عاجز عن التفوه بنبوءاته . وأن شعراء الملاحم والشعراء الغنائيين لا يؤلفون قصائدهم الجميلة بالفن ولكن يؤلفونها لأنهم ملهمون مجذوبون وكما أن راقصـــات كوريبانت حين يرقصن ، يرقصن وهن فى غير وعيهن وأن الشاعر لا يغنى بقـــوة الفن ولكنه يغنى بالقـــوة الالهية وهكذا يستولى الله على عقول الشـــــعراء ويستخدمها رسلاً له ، حتى انهم لا يتكلمون بهذه الألفـــاظ النفســـية فى حالة غيبوبة وانما الله نفسه هو المتكلم وهو يحـــادث الجمهور من خلالهم » . وهكذا يربط أفلاطون الشعر بقوة الهية ولكن مادام الشاعر يوحى اليه اذن أين هى اختياراته حين يكتب شعرا لا يتفق مع هذه القوة الخفية !! واذا كان الشاعر مجـــرد وسيط ناقل فأين دور خصـــوصية الانسان فى كونه شاعرا . ومع ذلك يتحدث افلاطون عن انسان خاص يذهب فى الغيبوبة والانجذاب الروحى . اذن ما هو دور الشاعر هذا خلال عمليـــة الغيبوبة . صحيح ان الانسان — الشاعر مخلوق ولكنــــه ايضا خالق لفعل بشرى فلماذا يحرمه افلاطون من قدرة التجلى البشرى ، اى خالق القصيدة ولمـــاذا تكون الغيبوبة حالة للشاعر وهو فاعلها ولا يكون فعل الغيبوبة — الشعر من نتـــاج فعله . ومع هذا سنأخذ من كـــلام أفلاطون هذا الانجذاب وهذه الغيبوبة وهذا الالهـــام لنقـــول : ان هذه الأفعال هى من صنع المخلوق الخالق = الانسان — الشـــاعر دون أن نناقش الدلالة اللفظية . ولمـــاذا لا يكون الضمير هو مصدر الوحى ، بهذا يصـــبح الوحى انسانيا ، نابعـــا من قدرة مخلوق خالق خاص ، لأن الشعر نتـــاج انسانى وهو يمتلك النقص والكمال البشرى ولو كان غير ذلك لحاسبناه وفق مقاييس غير انسانية والشعر هو تعبير عن « **وجهـــة نظر انسانية تجـــاه العـــالم عن طريق البصر والاحساس بعالم الكائنات والأشياء الملموس** » كما يقـــول لوسيان غولدمان . وأفلاطون يرى أن العالم المحسوس شبح أو ظل لأفكار مسبقة ، والشاعر يصور المثـــل ، اى الصـــورة الحسية الناقصة للأشياء ، اى ان الشاعر يقلد التقليـــد أو يعكس ما هو معكوس عن اصل . هنا يرفض أفلاطون موضـــوعية وجود الأشياء خـــارج الذات ، رغم انهـــا موضوعية ومكتملة الوجود . ثم طور أرسطو بقـــوله ان الفن محاكاة للطبيعة ، ولكن كلمة « محاكاة »

بدلالتها اللفظية قللت من دور المبدع . وقد أطلق العرب على الحافز الموحى مصطلح « شيطان الشعر » وهو مفهوم قريب من الالهام الأفلاطونى ، قال الشاعر القديم :

أنى وكل شاعر من البشر شيطانه أنثى وشيطانى ذكر

ان مصدر الشعر هنا هو الخرافة والأسطورة واعتقد أن « **شيطان الشعر** » لا يأتى من تلقاء نفسه بل لابد أن يقوم الشاعر بفرك أذنه حتى يأتى وهذا ما نسميه بالحافز النابع من غاية انسانية . لكنى أعتقد أن حالة الكتابة هى التى أفرزت مقولات « الالهام » والغيبوبة وشيطان الشعر ، وكلها نابعة من حالة أسطورية داخلية ومما يؤكد أسطورية التفسير الغربى للحافز هو الشطر الثانى « شيطانه أنثى وشيطانى ذكر » . ويقول القرآن : « .. والشعراء يتبعهم **الغاوون ،** الم تر أنهم فى كل واد **يهيمون** ... » . لو دققنا فى هذه الآية لوجدنا أن كلمة « الغاوون » . وكلمة « يهيمون » ، لهما ارتباط بالفعل الشعرى ، انهما تتعادلان مع فعلى « الانجذاب والغيبوبة » لدى افلاطون. وهذه الحالات كانت مرتبطة — فى الذهن الشعبى — بالسحر المكروه فى الاسلام وقد استنتج المفسرون أن فعل الشعر يعادل فعل السحر . ولكن القرآن لم يقل هذا ، أى لم يقل ان الشعر يساوى السحر فاستخدم كلمتى : « الغواية » و « الهيام » . وهما فعلان انسانيان . فالغواية لا ترتبط بالشيطان فقط ، بل ترتبط بفعل الانجذاب « أغوى » المرتبط بالفعل غير الارادى عند الغاوى والغاوى هو الذى يسير وراء عاطفته ، ولكن ليست كل العواطف شريرة . أما فعل « الهيام » فهو مرتبط بالشرود والدهشة والركض وراء العاطفة والبحث عن العزلة والصفاء « .. فى كل واد » . وحتى قول القرآن « يقولون ما لا يفعلون » ، يندرج تحت معنى أن الشاعر يعبر عن عواطفه من خلال « القول » وبالتالى فاذا ما كان هذا القول « شريرا » فلا يترتب على ذلك فعل شرير ، أى حصر ميدان فعل الشاعر فى اللغة. اذن فالقرآن يصف حالة الشاعر اللاهث وراءعاطفته دون أن يتخذ موقفا سلبيا من الشعر والشاعر . لكن فعل الغواية باعتباره مرتبطا بالفعل الشرير — ظاهريا — هو الذى أوحى بالموقف السلبى ، مع أن فعل الغواية يتشابه مع فعل « **الفتنة** » . والفتنة لها معنى سلبى ولكن لها معنى آخر ايجابى « الجمال » . ومما يؤكد أن المعنى السلبى فى الآية لفعل الغواية ليس هو المقصود ، أن الاسلام لم يحرم كتابة الشعر ، بل هو قرب اليه عددا من الشعراء مثل : حسان بن ثابت . وربما يعنى الجانب السلبى فى معنى الغواية ، شعراء الجاهلية الذين رأوا ظهور الاسلام لكنهم رفضوه . أو ربما يعنى رفض الحمية العشائرية

فى الشعر الجاهلى . ولو افترضنا قول أفلاطون من أن الشاعر وسيط ناقل للقوة الالهية ، لو افترضنا هذا القول صحيحا عندما نطبقه على حسان بن ثابت . ولكن كيف نطبقه على شاعر مثل عبد الله بن الزبعرى . اذن ما هو الالهام ؟ . أعتقد أن الالهام نوع من « **الصفاء البشرى** » ، تخلقه حالة من التأمل يسبقها قلق فعال وايجابى . فالسأم مثلا — عندى — لا يخلق فنا ، لأن السأم حالة قلق سلبية . وهذا الصفاء البشرى الداخلى هو نوع من التوازن الداخلى أثناء الكتابة وفيه شىء من الاطمئنان .

ويظل الحافز هو المرحلة التى تلى المعرفة واسئلة المعرفة ، ويبدو أن **الاحتياج** هو الحافز للحافز ، فالطفل يبدأ بالاسئلة عن الاشياء التى حوله لأنه يحتاج لتفسير لها ولأنه يحتاجها . لكن **ما قبل الحافز** ، يتعلق بكل البشر وليس بالشاعر وحده ، لكن الحافز لا ينمو دون معرفة ووعى والحافز مرتبط بالقلق والقلق سمة الباحث عن الاكتمال ، فالقلقون هم مثلا: الثوار (اعادة ترتيب العالم) — الأطفال (أسئلة المعرفة الأولى) — الأنبياء (كشف النقاب) — المصلحون (العودة الى الأصل) — والشعراء (نزوة النزوع نحو المثال الكامل) . والقلق نتاج الرغبة ، لكن الشاعر ينتقى « القلق الشاعرى » تجاه الأفكار ويختار لها طبيعتها الخاصة . ويرى **بيلينسكى** أن الرغبة « تشعلها الفكرة فى نفس الانسان » . فهو يرى مثلا أن روح مسرحية شيكسبير « روميو وجوليت » يتمثل فى فكرة الحب . أى أن بيلنسكى تنبه للحافز والغاية معا . وهو يرى ان الشاعر يرفض اختيار الأفكار الفلسفية المجردة أو الأفكار المنطقية لكن الشاعر « يختار الأفكار الشاعرية » ، على اعتبار أنها ليست محاكمة منطقية . انها « عاطفة حية وروح » . لكن بيلنسكى لم يحدد مفهوم « الشعرية — العاطفة — الروح » . اننى **أجد أن تعبير « الفتنة » هو الوصف الأكثر دقة لمرحلة ما قبل القلق والفتنة تتولد من الغاية** . وكلمة « **ابداع** » ، تقع ضمن دائرة الفتنة والانجذاب والغيبوبة والغواية ، فهى جميعا تدل على فعل يتعلق بولادة الشىء ، أو هى الفعل الذى يؤدى الى الولادة ، أو هى خلق شىء من صنع الانسان — الشاعر . لكن كلمة « صناعة » ليست دقيقة ، لأن الابداع هو اعادة انتاج فى هيئة جديدة لا تشبه الأصل وان تغذت منه . والقلق وحده لا يكفى لكى يهىء للابداع ، فالقلق قد يكون سلبيا فيقتل الفكرة ، لكن **الامتلاء بالقلق الايجابى** ، هو ذروة شعور المبدع بالضرورة ، لكنه قد لا يدفعه للكتابة . ويكون الشاعر فى هذه المرحلة لم يختر فكرته الشعرية ، بل قد لا يخطر على باله ان مجموع الأفكار وما يصاحبها من قلق يمكن ان تنتج نصا شعريا أو غيره . انها مرحلة الاضطراب والقلق تجاه مسائل عامة يحتار فى تفسيرها أو اتخاذ

موقف منهـا أو اختيار احداها . لكن الحافز يظل يلاحق الشاعر الـذى يبحث عن فهم وتحقيق الغـاية

٣ ـ الانقطـاع والنسيان :

ان النسيان يحدث بزوال **الحافز اليومى الملح** ، لأسباب كثيرة : السأم من مناقشة الأفكار مع الذات أو اليأس من القدرة على اختيـار الفـكرة الشاعرية تلقائيا ، أو هبوط التعب الفسيولوجى وفتور الحماسة ومظهرها هبوط **الفشاوة** على قشرة المشاعر . وقد يحـدث الانقطـاع وقد تموت الأفكار مؤقتا ويموت الحماس للفكرة أو الأفكار المحددة ، وقد تولـد أفكار شعرية جديدة من الأفكار التى ماتت . صحيح أنهـا تتفاعل فى الداخـل ببطء ، لكنها قد تؤجل الى أمد بعيد جـدا وقد لا تتحقق فى عمل فنى أبـدا وقد تتحقق فيما بعد ، لكنها تمر بمرحلة **رقاد شتوى** ، وقد لا يعود الشاعر الى مناقشتها مع نفسه . وقد تولد أفكار ويصاحبها قلق جديد تحل محـل الأولى وقد تتطور الى شكل آخر . وقد تتحقق فجـأة ، وقد تنضج الفكرة ومع هذا يكون الانقطـاع بسبب عوائق خارجية . وما يسميه النقـاد السيكولوجيون بالاختمار ليس صحيحا دائما ، لأنه ـ كما قلنا ـ قد تموت الفكرة المهيئة للاختمار ويولد منها فكرة جديدة لها صفة أقرب الى الانقطاع. بل قد لا يحدث الاختمار أبـدا عندما يكون الحافز أقوى . وقد يشـعر الشاعر بأنه لم يعد قادرا على كتابة القلق الذى كان يسـاوره ، بل قد يصاب **برعب الانقطاع** عن كتابة الشـعر ويصاب بالدهشة واليـأس والاضطراب والقلق على مصير نبع الشعر الجاف عنده . بل يتصور أنه لم يعد قادرا على الكتابة الى الأبد . فيصاب بالقنوط ويصاحب هذا القنـوط اضطرابات نفسية وفسيولوجية . ان هذه المرحلة هى من أصعب المراحل لدى الشاعر . لكن الشاعر فى نهـاية هذه المرحلة وبعد التقاطه لحالة الصـفاء يختار الفكرة الشعرية أو الموضـوع الشـعرى بحيـث يكون واضحا فى ذهنه ، لكن الاختيـار هنا ليس هو ما يسميه النقـاد بالاشراق الشعرى ، ومع هذا فقد يحـدث نوع من التداخل بين الفكرة الشعرية وبين غيرها حتى يستقر الشاعر على فكرته الشعرية . ويصبح الفـرق واضحا بين الفكرة الشعرية وبين غيرها . واعتقد أيضا أن الاشراق ليس أشراقا واحدا ، بل عدة اشراقات : حدث معى ويحدث دائمـا أن «عنوان القصيدة يولد قبل كتابة القصيدة ، بل تحـدث مناقشة مع الـذات ويحدث اضطراب آخر قبل الاستقرار على عنوان القصيدة . وكان اختيار عنوان القصيدة شىء آخر يختلف عن اختيـار الفكرة الشعرية . ويحدث أن لا أنفذ مشروعى الشعرى .

٤ ـ البرق المفاجيء :

ان اشراق الشمس بطيء وتدريجي وهو أمر يرتبط بشيء مسبق يحدث كل يوم ومتعارف عليه ، لهذا لا أرى أن مصطلح « الاشراق » مصطلح دقيق لوصف المرحلة التالية ، فالغيمة الداكنة توحى ـ وفق الشعور المسبق ـ بالبرق والمطر ولكن ليست كل غيمة داكنة يمكن أن تلد المطر . أما « البرق المفاجيء » فهو اشارة ودليل أكثر تأكيدا . ان صوت الرعد هو الحالة التمهيدية لدى الشاعر أو حالة **التهيؤ السريع** المفاجيء نسبيا . وقد يهبط البرق المفاجيء على الشاعر لأسباب كثيرة ، يشعر فيها الشاعر أنه يعيش ((**حالة شعرية مفعمة بالحماس**)) للكتابة. وتكون الفكرة الشعرية واضحة تمام الوضوح فى اطارها العام . ومن خلال تجربتى الشعرية قد يولد البيت الأول من القصيدة أو الدفقة الشعرية الأولى وقد يتقرر عنوان القصيدة نهائيا . لكن القصيدة قد تموت رغم توفر كل الشروط بسبب العوائق الخارجية ، لكن الشاعر يكون فى حالة وثوق شبه كاملة مع بعض القلق على كيفية تنفيذ العمل واختيار المكان والزمان بسرعة تتعلق بساعات محدودة .

والحالة الشعرية تولد فى زمن المفاصل التاريخية سواء الأحداث الشخصية أو العامة : مثلا : **الموت** حيث تتجمع كل الأحاسيس تجاه أسئلة العالم الكبيرة ولابد أن يكون الشاعر طرفا مشاركا فى هذه الحالة .

أو حالة **الفراق والغربة** ، فمثلا حين أبعدتنى احدى سلطات البلدان العربية بسبب انتمائى للثورة الفلسطينية ، كنت مقيدا بالسلاسل كمجرم مع زوجتى وطفلى وهو فى الرابعة من عمره ، وكانوا قد نقلوا بسيارة عسكرية مكشوفة مرت فى شوارع العاصمة وفى مطار العاصمة التى أبعدت منها مكثنا خمسة عشرة ساعة قبل مغادرتها الى عاصمة أخرى . فى ترانزيت ذلك المطار كان الطفل يلهو غير عارف بما يجرى وكان مركز تفكيره يتمركز فى أنه سيركب طائرة وهذا عمل مفرح بالنسبة له . شعرت بغربة قوية وحادة ولكنها غربة ايجابية تصلح لكتابة الشعر وشعرت بنوع من التحدى والصلابة وتجمعت فى بؤرة الشعور أسئلة شتى حول مصير الشعب الفلسطينى ولم أشعر بمشكلتى الخاصة . اننى عندما أراقب موقف الطفل أجد أن نقص المعرفة جعله بلا أسئلة وبالتالى بلا قلق ، وكأن المعرفة ضرورية وأساسية للشعر . وبعد مرور سنة كاملة على هذا الحادث رأيت الطفل فى الساحة يرتب العابه على هيئة ترانزيت وقال لى : اننى أصنع ترانزيت فى المطار للفلسطينيين ، وبدأ يشرح التفاصيل : شرطى ، حاجز ، جوازات سفر ، فدائيون ، طائرات .

لقد خلقت هذه اللعبة حالة شعرية ثانية عندي ورأيت أنها فكرة شعرية جاهزة . كذلك يعتبر **الحب** ، المرتبط بالمرأة كحافز ، حالة تساهم في ولادة الشعر، مثل الحب المفاجيء أو تذكار حب قديم أو ولادة حب جديد. أي أن الحب حالة وحافز معا . فالحب الفاجيء يشبه حالة البرق المفاجيء في سماء رتيبة وقد يكون له خصائص الصدفة . أما تذكار الحب القديم فيخلق دفئا سلبيا ، يصحو منه الشاعر ، فيكتشف اللاجدوى ، كأن تذكار الحب القديم يقع بين الحب المفاجيء الذي هو اكثر حيوية وبين أحلام اليقظة السلبية الطابع . وتبقى المفاصل التاريخية قادرة دائما على خلق حالة شعرية . فمثلا في ((**حصار بيروت**)) ولدت حالة شعرية كاملة طيلة الحصار لكن العوائق هي السبب في قلة الانتاج . فالحالة ولدت بسبب أسئلة الحياة والموت والتحدي . حيث ماتت الأسئلة الصغيرة مثل : كيف أحصل على الخبز والماء ؟ . كيف أنقذ عائلتي ؟ . كيف أمنع احتراق اثاث بيتي ؟ !! .

وتشابه هذه الحالة . الحالة التي عشتها في القاهرة بعد كارثة ١٩٦٧ . ولعلها الصدمة الواقعية الأولى في حياتي . لقد كنت متعلقا بالقاهرة كمدينة على أساس أن عودتي الى فلسطين أمر مفروغ منه في النهاية بعد أن اقتربت من استكمال دراستي الجامعية ، وحين فوجئت بالكارثة ولم استطع العودة الى فلسطين ، بدأ ارتباطي الواقعي بفلسطين كمصير موضوعي وشخصي وأصبح السؤال : ما العمل ؟ لقد كان انتمائي للثورة الفلسطينية عام ١٩٦٥ انتماء نظريا لكن كارثة ١٩٦٧ جعلته انتماء واقعيا وفعليا ومنذ ١٩٦٧ أصبحت الأمور الذاتية مختلطة بالأمور الموضوعية . وفي ظل تلك الظروف ولدت قصائدي عن تجربة « امرىء القيس » . وأزعم الآن أن أي حرب في الشرق الأوسط تؤثر سلبا أو ايجابا على مصيري الشخصي وأن أي قرار تصدره الجامعة العربية يؤثر على طفلي . في عام ١٩٦٧ أصبحت مواصلة ما انقطع مع فلسطين بالعودة الى الذاكرة الشعرية الطازجة . فالذاكرة ليست الماضي دائما أو الذاكرة المعلبة ، بل قد تكون الذاكرة ايجابية لأن اعادة فرز وانتاج الماضي هو دلالة ايجابية . فالذاكرة الديناميكية تستفيد من خبرة الدماغ القديمة ويقوم جدل بينها وبين الخارج . ان معنى ولادة البرق المفاجيء هي الدخول في غرفة عمليات القصيدة حيث تلعب الذاكرة دورها الأساسي في الكتابة .

ولم يحدد الأطباء موقع الذاكرة بالضبط على قشرة الدماغ — حتى الآن — ولكن الذاكرة هي التي تساهم أثناء عملية الكتابة وهي التي

تخترع بالخبرة ـ الاشارات ونظامها بالتعاون والحوار والجدل مع الأعضاء الأخرى . والذاكرة ـ عند الأطباء ـ هى :

« القادرة على تثبيت الحاضر وبعث الماضى . تتعرف على الماضى وتموضع الحدث فى الزمان الذى يخصه . والذاكرة ـ يقول الطبيب دلماس ـ مكونة من عدد كبير جدا من الأشياء المختلفة فى طبيعتها : ومنها **الأشياء الحسية** : مثل الصورة ، الصوت ، الحس اللمسى ، الألم ، الحرارة . ومنها **الأشياء الأمرية** : ومنها : الحركة او ما يتعلق بالطقيس الانفعالى او انها فى النهاية أشياء تتعلق بالذكاء والثقافة مثل : الفكرة والتفكير » . ويضيف الطبيب مؤلف الكتاب قائلا :

« كل هذه الأشياء من الصعب أن نوضحها بشكل تشريحى وبالتالى وبدون شك فانه من المستحيل أن نحدد الذاكرة بمكان محدد على قشرة الدماغ . ويصعب علينا أن نتكلم عن الذاكرة مع أن هناك بعض الأعمال (دكتور بونفيلد) لا تفترض وجود بعض ظواهر الاثارة التى من الممكن أن تحدث نتيجة بعض المؤثرات على الوجه الجانبى والأوسط من الفلقة الصدغية من الدماغ . ونلفت النظر الى أن هذه الفلقة ليس لها اتصال بالمهاد البصرية وليس لها اتصال مباشر مع خطوط الانعكاس . ولكن هذه المنطقة لها علاقة بالمساحات ما قبل الجبهوية ، ومع الشكل الجسدى العام ومع المساحات السمعية والبصرية بالنسبة لتثبيت الأحداث الجديدة والقدرة على بعثها من جديد والمسئول عن هذا مركز فى الدماغ يدعى قرين آمون » . اذن فالأطباء لم يحددوا موقع الذاكرة على قشرة الدماغ ، الا انهم استنتجوا ان هذا لا ينفى وجودها المادى بسبب وجود ظواهر انفعالها . ولا نعرف اذا ما كان الابداع له مركز داخل مركز الذاكرة . واعتقد أن الذاكرة تتصل بخطوط الانعكاس بطريق غير مباشر ، كما أعتقد أن الابداع كعملية لا يتم فى الذاكرة فقط ، بل فى خلاصة تجربة الجسد كلها من خلال تفاعلها الداخلى وتفاعلها الجدلى مع الخارج . وعليه تصبح مصطلحات مثل : « الابداع ـ الغيبوبة ـ الذاكرة ـ الالهام ـ الروح ـ النفس » مصطلحات مجازية لأسماء وأفعال غير محددة علميا وأن ما يقدمه السيكولوجيون من تفسيرات ، ان هى الا مجرد مقاربات ومحاولات وعلى اى حال تلعب الذاكرة باعتبارها خالقة لنظام فردى وعام دورا فى المعرفة وترتيب أو تداخل الانفعالات وبعثها اذا ما كانت من نوع الذاكرة الحيوية . وحيوية الذاكرة لا ينبع

من قدرتهــا على « بعث المــاضى وتثبيت الحاضر » فقط ، بل بخلــق الاحتكاك اللازم بين المــاضى والحاضر فى علاقة جدلية تولد شرارة جديدة من نمط مختلف عن المــاضىوالحاضر عن طريق مبدأ الوحدة والصراع .
ودور الذاكرة الفعال يقع فى كل مساحات ومراحل عمليــــة الابــداع المتداخلة . كذلك فان هبوط **الغشاوة** ، يبدأ ويســـتمر وينقطـــع عــدة انقطاعات منذ بداية عمليــة الابداع وحين يهبط البــرق المفاجىء يقتلع الغشـاوة من جذرها لكنها تشرش من حين الآخر لأسباب عديدة . وبعــد هبوط البرق المفاجىء تكتمل أسلحة الحالة الشعرية . لكن تبقى بعض الحواجز برغم « **أختراق** » ـ « **البرق المفاجىء** » **لغشاوة** الذاكرة .

---

* **البقية فى العــدد القــادم**

الجدار ..

مصطفى بيومى



ينقشع غبار الصمت
أتكلم همسا .. أرفع صوتى .. أصرخ .. أحتد
تتسلل رائحة الموت
فأقرر فجأة .. أن يتأجل كل كلام الحب المختزن بقلبى .. للغد !
الغرفة ضاقت .. وانكفأ الكرسى
العمدان الملعونة .. ترقص .. تسقط .. ابكى
فى كل مساء .. يطرق بابى .. حزن ليلى
والليلة .. ينصحنى الزائر .. أن أهرب من عينيك !!
ما يفصلنا يا سيدتى
ان العالم فى عينيك
غير العالم فى عينى !

عن سجننا العربي الكبير ..
قالت لى فراشة فرنسية ..

محمد المخزنجى

* أخيرا ، ومتأخرا جدا .. نلت الفراشة .

ما أبهج ذلك ، وما أتعسه فى آن .

ما أتعس شاب مصرى لم يتاجر فى سنوات الخنازير ، ولم يسافر — ان كرها أو اختيارا — وهو يشتهى كتابا يقرأه ، فيعز عليه الكتاب ! فما بالنا لو صار الكتاب كتبا — هى فى شرع العالمين ميسورة ، أما هنا .. ولنتكلم بالمثال :

لو أن مثلى أراد أن يقرأ كتابين — فقط — فى الشهر ، لنقل « الفراشة » و « الانسان والجنون » . لو أراد لوجب عليه أن يحيا شهرا بثلاثة أرباع المرتب ! نعم ، فثمن الكتابين يبلغ ربع الراتب المضحك المبكى لطبيب يعمل منذ أعوام ستة فى وزارة الصحة المصرية .

ما أتعس ذلك .

وما أبهج أن أنال الفراشة مع ذلك .

* * *

مكثت معى ، أو قل مكثت معها ، أياما ولياليها ، وهى ترف ويترامى رفيفها ما بين شرفة القلب ومنتهى أفق البصر .

كنت أبحر مفتونا بتمادى الجمال فى بحر الوانها ، وعندما وصلت الى مرسى الصفحة السادسة بعد الأربعمائة وخمسين ، توقفت الفراشة عن الرفيف ، واستكنت بين يدى ، وضمت جناحيها ، فأطبقت عليها الجفنين ، لعلى لا أفلت صورا لأقواس قزح فى طيرانها ، تضج بالبهاء .

لكن الهباء أفزعنى ، فعدت أفتح العينين ..

أفز عنى الهباء اذا انتبهت الى صخب فى ركن من هذا الزمن العربى الذى نعيشه .. زمن الهيمنة الأمريكية الصهيونيـــة البتروسفهية (ان جاز للقصاص أن يوصف مرحلة !) .

سمعت فى هذا الركن طبول الحرب ، ودوى النفير ، وعلا غبار ، علا ، ثم هبط وانقشع . فصدحت موسيقى النصر ، ورفرفت فى كل الآفاق أغنية بلد عربى آخر — هو اليوم أيضا « فى عيد » . ثم أذاع المنادى بيانا وهو يعتلى صهوة جواد عربى أصيل خالص — من أول المعرفة الى آخـــر الذيل والحوافر — ويزعق فى مكبر صوت « ترانزيستور » ويقول : « بشرى يا عرب . فاليوم وبعد غارة مظفرة للجند حماة بيت المقدس وحراس الشرف العربى — الذى سلم بفضلهم دائما من الأذى ، تمت مصادرة رواية الخبز الحافى وكذا رواية موسم الهجرة الشمال اللتين حاولتا خرق جدار قلعة التقاليد العربية مما كان يهدد بنسف المسجد الأقصى ، وحرق حقول القمح فى جنوب لبنان ، وذبح المعتقلين فى معسكر أنصار » ثم سكت ، ولوى عنق الجواد ليمضى . عندئذ دوى نفير آخر ، وعادت تصدح الأناشيد .

وعدت الى الفراشة . أحاول اطباق جفنى عليها لأستعيد بنشوة جمالها تلك السكرة ، لعلى أنسى ، لكن لم تبرحنى الحسرة .

بهاء يذكر بالهباء .

وسكرة تلسعها الحسرة .

والفراشة بين يدى .. سكوتها يتكلم ، وسكونها يموج بالحركة ..

* * *

قالت لى الفراشة ، ما لم يقله لى أحد عن الحرية .

الحرية فى الحياة ،

والحرية فى الكتابة عن هذه الحياة .

نعم ، فهذه الرواية الملحمة ، الأناشيد التى تفضى الى بعضها بعضا ، تتصاعد بمعنى الحرية الى سماوات من البكارة الانسانية العالية والراقيـــة والبسيطة فى آن . فهى — الحرية التى ينشدها الراوى فى الفراشة — حريته فى أن يحيا كانسان عادى .. يتنفس ويأكل ويشرب وينام ويحب ويزور ويزار كل هذا بأمان ، فلا شوارع تترصده ، ولا أعداء يتربصون به .

فالفراشة تروى رحلة واحد من المبتلين بطريق العفن .. طريق العالم السفلى ، اذ كان متهما فى جريمة قتل وأدين فيها بالباطل .. بتواطؤ شرطة مخاتلة ، وقضاة بلا روح ، ومخلفين ذوى بلادة ، وشاهد زور اشترى انعتاقه من جرم تمسكه عليه الشرطة بشهادة أودت براوينا الى حكم بالسجن المؤبد . فبدأت الرحلة .. الرحلة الملحمة التى يصحبنا الراوى فيها الى دنيا بكاملها ..

دنيا سجون مقبضة ، فى جوف الأرض المظلم الرطب ، وبأعلى جبال تلفهـا الوحشة ، وفى بطن سفن مجهزة بالأقفاص الحديدية والأغلال .. تعبر البحر الى سجون أخرى أكثر وحشة ووحشية ، فى المنافى ، فى جزر نسيها البشر . البشر العاديون .

رحلة هذا وجهها ، ووجهها الآخر ، النقيض ، كانت تحمله ملامح روح الراوى الذى لم يمتثل أبدا لقدر السجن ، وظل ينفخ فى نار توقه المتأجج للحياة الطليقة ، فلم يكف عن محاولة الهرب .. وفى هروبه يرينا عوالم فى دنيانا ما كانت تخطر على القلب البشرى .. عوالم ضاجة ببهاء غريب .. نراها من خلال زورق هروب صغير يجتاز نهرا وعرا ومستنقعات موحلة ، ونراها فى ظلال غابة بكر ، ونراها فى خضم بحر متلاطم يعبره زورق الهاربين المجهز بشراع من قماش أجولة الطحين . جزيرة للمجذومين الذين وقفت التشوهات والقروح عند حدود أجسادهم ، ولم تبلغ منهم الأرواح التى ظلت أكثر جمالا من أرواح « أسوياء » عديدين . وقوم بدائيون فى أرض بكر ، على حافة بحر دافىء ، يتجلون أكثر تحضرا من لابسى القبعات البيض ، والمتمنطقين بأحزمة رصاص الغزاة الأوربيين . مذنبون أكثر شرفا ، أحيانا ، من قضاتهم . وجرائم لا تراق فيها قطرة دم هى أكثر توحشا من جرائم هؤلاء الذين يسرقون ويضربون بنصال المدى ، وبنفس النصال يضربون أنفسهم مرات ، عندما تشتهى نفوسهم مكانا أفضل ، ولو قليلا .. داخل السجن !

ملحمة انسان حيوى الروح والبدن ، كانت الحرية عنده تساوى الحياة ، فاجترت لأجلها المستحيل حقا .. فقضبان من الفولاذ تنشر ، وأسوار حجرية تنسف ، ومرات يتم اعتلاءها ، والقفز .. تتحطم العظام مرة ، ومرة تتلقفه الظلمة ، ومرات يلاقى البحر ، دائما البحر ، ويبحر ..

وراوينا هو الروائى نفسه ، هنرى شاريير ، الذى عاش التجربة ـــ تجربة حياته الكبيرة . كان ينضح من دماء قلبه ليسقى فعل الكتابة ، فأترع الكتابة بالرى حتى الحروف .

كان « شاريير » يحكى تجربته بعفوية خالصة البراءة من تشنج المتهيئين للاستقبال ككتاب . لم يكن ينتظر احدا يصفق له ، ولم تكن اشـــباح النقاد والقراء تترصده وهو يكتب . فقط كان ينشد اثبات براءته اليقينية ، ويثار من الذين القوه مكبلا مغلولا فى طـــريق العفن ، ويتحرق شـــوقا الى العيش بأمان .. بلا خسف أو عسف .

وكان شجاعا فى فعل الكتابة مثلما كان شجاعا فى مواجهة القضبان ، والأغلال ، والأسوار ، والسجانة ، وحاملى المفاتيح .

كان حرا فى الحياة ، واستطاع أن يكون حرا فى الكتابة ، ولا عجب بعد ذلك ان جاءت حريته هذه بتقنية فى الكتابة أعلى مما تكون ، وحديثة ، قبـــل عقود من الحيث عن « الحداثة » ـــ اغنية هذه الأيام فى بلادنا !

الحر « هنرى شاريير » تحرك بحرية فى الزمن الروائى،حرية صادقة أدت بالصدق وظيفة فى قلب النص الروائى (لا افتعالا على هامشه وهوامشه كما نرى عند مدعى الحداثة وهواة القص واللزق والوقوف على الراس والمشى على اليدين فى الكتابة ها هنا) .

فالحر « شاريير » :

* يبدأ مرات من حيث ينتهى ويعود خاطفا للمبتدى ، وهذا فى فعل التشويق القصصى أدخل وأفعل * يمثل فى قلب اللحظة الآنية بمفتتح سينمائى اللغة ، مضارع الفعل ، وهذا يدفعنا الى الحضور فى العمل ويجسد حضور العمل فينا * يستبق الزمن باشارة الى ما سوف يجىء كلما قطع فى السرد شوطا ، وهذا من أبرع وسائل كسر الاملال عند من يجيد .

والحر « شاريير » أجاد .

والحر شاريير :

* يصف الحركة أحيانا بأرقام ترددها فيحى أمامنا بندولية هذه الحركة « واحد . اثنين . ثلاثة . دوره ونصف » * وبدون الأصوات مباشرة كما يسمعها من قلب الواقع فينبض النص بالحياة * وبدون احلام يقظة ومونولوجات ومقاطع حوارية بالغة العذوبة وبالغة الصدق ، فهى أبدا لا تربك النص بل تتناغم معه ، وتصعد به .

حرية .

حرية .

حرية .

حرية رائعة اطبق جفنى على بديع سحرها — فى الكتابة والحياة — فتخايلنى أشباح ها هنا .

وهنا الذى أعنى ، هو وطن اللسان العربى ، من حافة الماء ، الى آخر الرمل ، وأول الأدغال ، ولا نهائية الحسرة .

* * *

حسرة .

حسرة يصعدها زفير قارىء عربى مخدوع ، أو كاتب عربى شاب ، كلما قرأ عملا كالفراشة ، وتدبر فيه وأمعن ، فيكتشف أنه كان سجينا فى وهم أن الأدب الأوربى الراقى هو فقط أدب القضايا الذاتية الصغيرة والغائمة والكاسفة . أدب «الأشياء» . وأدب الانطواء وعتمة النزوع النفسى المرضى . أدب الانسحاب من براح الدنيا ، الحارة الشمس والمؤتلفة النجوم ، الى ظلمة الذوات المنفردة .. منولوجاتها وحيدة النبرة المملة ، وتيار وعيها الأشعث ، ومناجاتها النرجسية للذات . أدب ضحك علينا به هواة التغريب ، وحواته ، حتى بتنا مصدقين أن ليس فى جراب الأدب الغربى الا ذاك .

بتنا وأصبحنا نحاول أن نكون شطارا غربيين ، كما قر في وهمنا ، نحتفل بالكئيب والمبتور وبارد الأجواء لنوحي ! ونعكف على الذات ونلوذ بعتمة العزلة والغموض ، لعلنا نهرب من هذه « الواقعية » (الكخة) !

حسرة على كثير مما فات ، لأن الواقع ، ببرهان نص واقعي اللحم والدم ونخاع العظام كالفراشة ، مايزال يثبت أنه — أي الواقع — أغنى من جمهرة النصوص . فلماذا والأمر كذلك نقبل اعلانا عن موت الواقعية ، ونفر منها وكأننا نفر من الجذام أو الأسد ؟ !

حسرة ، ومثال داعيها أننا — معشر الشبان العرب الوطنيين الذين مروا بتجربة السجن . والسجن في عالمنا العربي — كما قال بذلك حقا كاتب أظنه يوســف ادريس — واجب وطني ! على كل شــاب وطني أن يؤديه (كالتجنيد الاجباري ، والخدمة العامة ، والتكليف .. مثلا !) .

نتعجب في أعقاب الفراشة من ان السجون في الدنيا جميعا تبدو واحدة ، وكأن السجناء في سجن التوقيف الفرنسي لا يحتفلون عنهم في سجن الترحيل بباب الخلق . وسجن « سان مارتن » يبدو كسجن « القناطر » .

لقد شاهدنا جميعا — أعني اترابي — عالم السجناء الجنائيين .. عرفنا مواضيع كحقن الفرغرينة ، وقطع الأصابع ، وابتلاع الأمواس ، وشق اكياس الخصى بالأمواس ، و « تبشيل » الرأس بالمطاوي ، كل هذا في سبيل كوب شاي أو فسحة صغيرة في حوش السجن تحت الشمس . رأينا عنبر ســل المســجونين ، وزنزانة عزل المجنون ، والرجال المدفونين في دقيق المخبز ، والآخرين الغارقين في مازوت الفرن ، وغير ذلك كثير .. كثير !

أشياء ذكر مثلها « شاريير » وعالجها بابداع ، فاستحالت الى جمال عميق . لمــاذا احجمنا عن كتابة ما رأينا وهو ثقيل وناري ، بينما اقبلنا على الخافت والخابي والخفيف ؟ ! ألأنها مواضيع « واقعية » ؟ فجة ؟ ونحن نبغي أن نكون تجريبيين ، و « مودرن » خالص ! ومنتمين الى نشيد « الحداثة » ؟!

أم أن « التابوهات » — المحرمات — الممنوعات ، حاشتنا ؟

أعترف أن كلا الأمرين صحيح ، لأني واحد ممن عانوا هــذين الحبسين العربيين : حبس الانبهار بخدعة غربية ، وحبس التابوهات الشرقية ، اضافة الى حبس السجن المتعين .

لقد حدثتني عن كل ذلك ، الفراشة ، وهي تنبض بحديث روحهــا ، فتومض في روحي .

نعم ، فثمة أشياء داخل الكاتب العربي وخارجه تجعله يحجم كمية من التابوهات — المحرمات — الممنوعات ، لا أظن أن كاتبا في الدنيا يجابهها . وعلى سبيل المثال أذكر أن مكانا عربيا للنشر كان يدعو الكتاب اليــه بشرط طاعة عدة لاءات : لا جنس (وكان الجنس عندهم يعني أن تقول « وامسك يدها » هذا جنس !) ، لا سياسة ، ولا خوض في أي موضــوع « ديني » ، ولا ، ولا ، ولا ... وكثرت اللاءات حتى نسينا تفاصيلها فقد صارت لاء واحدة ضخمة داخل أرواحنا .

وهنا مكمن الخطر ، وحقيقة السجن الذى تتحرك داخل حدود أقفاصه. وهنا أيضا منبع الزيف والكذب .

فالتابوهات — المحرمات — الممنوعات — كثر ، وعسكرها أكثر ، وسيف المصادرة مسلول . فان لم يكن السيف كان الرجم بحجارة تهم شتى كالاباحية ، والشيوعية ، وفى النهاية : التكفير .

مواضــع ، ومواضيع ، محجور ، ومحظور ، على الكاتب العربى أن يقترب منهــا رغم أن الواقع العربى ، فى السر أو الجهر ، بلغ فيهــا ويعوم ويغطس ويعب عبا .

اى والله .

لقــد قيل أن قنــاع الصرامة ورداء الحشمة الغربيين أصــابا الأدب الأسبانى — والرومانث (الأغنية الروائية) منه خاصة — بعدوى فقر الخيال الذى لازم مرحلة الانحدار .

وقيل أن مطارق التزمت وسيوف ضيق الأفق فى أيدى الجنود الأتراك العثمانيين هى التى عاثت فسادا فى ذخائر عصر النهضة — « لأن التصوير والتماثيل حرام » — فحطمت الرؤوس ، وقطعت الرقاب والأوصال ، وخلفت منها بقايا شائهة ، وخلت الأمهات هناك عندما يردن تخويف أطفالهن ليسكتوا .. يقلن للأطفال : « أسكت حتى لا يأتى التركى » .

كذا !

فهل يحجب التزمت — التربص — الادعاء فى أيامنا وجه ملاحم كان ينبغى أن تولد ؟

وهل تقطع سيوف العثمانيين الجدد أوصال ورقاب نتاجات أدبية يحق لها أن تنمو ملاحم ؟

هذا سجن — للكتاب العرب — بشع .

ابشع ما يكون .

سجن تجعلنى انتبه اليه حرية الفراشة الباهرة ، فأميل اسائلها وهى ساكنة : كيف منه الخروج يافراشــة ياخبيرة الخروج ؟ لكنهــا تنبض نبضة بالجنيح ، ولا تريم ، تقوم بلغة النبض السارى « هذا أمرك يا عربى » ، فأتابطعها محتدا : عربى نعم . لكن عربى يرفض أن يكون ماعزا كما كان يصف بعضهم صاحبك شاربير ، فتنبض ثانية ، تقول : « لا بأس . الخروج من السجن سجنك . هذا مرجعه اليك وحدك أيها العربى » ونبضت كملسوعة تتذكر ، وتعتذر مردفة : « آ . أيها العربى الذى يرفض أن يكون ماعزا » .

إنها حلقات فى سلسلة واحدة

د/سعيد اسماعيل على *

تداعت بعض الذكريات التى طواها النسيان عبر سنوات طويلة بعد أن قرأت مقالتى **الدكتور عبد العظيم انيس والدكتور الطاهر مكى**، ودراسة **فريدة النقاش** فى العدد السابع من ((**أدب ونقد**)) ، الصادر فى سبتمبر ١٩٨٤ ..

لقد طلبت – طفلا – مرة ، بيضا آكله من جدتى ، فأجابتنى بان « البيضة عند الفرخة » والفرخة فى العشة ، والعشة عايزة باب ، والباب عند النجار ، والنجار عايز مسمار ، والمسمار عند الحداد .. الخ » . وكانت هذه العبارة تقال أمامى كثيرا فى مواقف أخرى ربما بصياغات مختلفة ، لكننى كنت دائما لا أعى ما المقصود بهـا ، الا أن يكون نوعا من التهرب من اجابة الطلب ..

وبعد قراءة المقالات والدراسات الثلاثة عن ((**فى الايديولوجية تكوين البداية**)) للدكتور مكى و ((**حول التبعية الثقافية والاعلامية ..**)) لفريدة النقاش ، و ((**البعد الثانى**)) للدكتور انيس ، بادركت أن بسطاء قريتنا كانوا يرددون « حكمة التاريخ » و « فلسفة التطور » دون أن ندرى ، وبدون شهادات ومناظرات .. انها نفس الحكمة التى عرفناها مؤخرا تحت اسم « الفكر المنظومى » أو منهج « تحليل النظم » ..

ان أى جزئية من جزئيات الحياة الاجتماعية لا تتحرك منعزلة عن غيرها ، وانما تنتظم فى مجموعات تصغر أو تكبر حسب مقتضى الحال ، وهذه وتلك تنتظم فى مجموعات أخرى أكبر .. وهكذا بحيث يستحيل

---

* استاذ أصول التربية بكلية التربية – جامعة عين شمس .

تفسير أى منها دون ادراكها فى هذا الاطـــار الشبكى أو التكوين المنظومى، ودون وعى بأن الجزئية التى توجد أمامنا انما هى وغيرها أجزاء من قضية واحـــدة اكبـــر .

ومن هنا ففى رأيى ، ان الحديث عما اصاب دور المدرسة فى التثقيف العام ، وما يجب أن تقوم به ، والحديث عن افتقاد حرية الفكر كبعد هـــام فى أزمة الكتاب المصرى الحالية انما يمثل ثلاث حلقـــات فى سلسلة واحدة ، بل هنـــاك احتمال كبير فى أن تكون هذه الموضوعات الثلاثة قضية واحدة ، لكنها متعددة الزوايا ، مختلفة المداخل ، **فافتقاد حرية الرأى ، يؤدى الى التبعية ، والتبعية تؤدى الى وأد حرية الرأى ، وضعف المدرسة لابـــد أن يؤدى الى ضعف القدرة على ابداء الرأى ، وبالتالى الى التبعيـــة ، والتبعية ، من المؤكد انهـــا تضعف قدرة المدرسة .. وهذا وذاك انما هو نتائج حتمية لضعف وتهرؤ البنيـــة الأساسية للمجتمع .**

ومع ذلك ، وحتى يكون النقاش محددا ، فسوف نبدأ من المدرسة ، واضعين فى الاعتبـــار ما أشرنا اليه فى الفقرات السابقة .

ان الدور الذى تلعبه المدرسة فى الوقت الحالى ، يتجـــه الى ما يمكن تسميته بـــ (ثقافة الذاكرة) وليس (ثقافة الابداع) . وثقافة الذاكـــرة تقوم على الحفظ والاستظهار ، ومعيارها هو التقليد ، أما ثقافة الابداع ، فتقوم على الجـــدل والحوار ، ومعيارها هـــو الابتكار . الثقافة الأولى تؤدى الى الجمود ، بل الى التدهور ، لأنك اذ تقلد تقليدا أعمى ، فلابـــد أن تجىء نســـخة اقل من الأصل ، ومن سيجىء بعدك نفس الشىء ، أما ثقافة الابداع ، فانهـــا تؤدى الى التطور والتقدم لأن يومك لابد ان يجىء أفضل من أمسك ، وغدك لابد أن يكون أحسن من يومك .

الأولى ، يسير الفكر فيها فى خط واحد ، من المرسل الى المستقبل ، ومن هنا فقد يحدث تراكم ، لكن لا يحدث نمو غالبا ، أما الثانية ، فالفكر ربما يبـــدأ من المرسل ويذهب الى المستقبل ، لكنه يرتد مرة اخرى الى المرسل فى حركة « تغذية راجعـــة » ، ومن هنا يحدث النمـــو المطلوب والتقدم المنشود .

ان الطلاب فى مدارسنا يمسكون بأيديهم (كتابا) واحـــدا فى كـــل مقـــرر لا يهم فهمهم لمـــا فيه ، وانما المهم هو ان يستطيعوا ان يكرروه

حفظا وتسميعا ، اذا سئلوا ، لأن (الامتحانات) لدينا بصورتها وفلسفتها الحالية لابد أن تؤدى الى ذلك . ان الامتحانات عادة هى (وسيلة) نكشف بهـــا أوجه الخطأ والصــــواب فى مسيرة العملية التعليمية بكل أبعــــادها حتى يمكن محــو الأخطـــاء وتدعيم أوجه الصــــواب ، ومن ثم يحــدث نمو لشخصية التلميذ ، بل يحدث نمو لكل المشتركين فى العملية التعليمية من معلمين واداريين ، لكنها أصبحت الآن (غاية) فى حد ذاتهــــا بحيــث أصبحنا نكيف كل جوانب العمل التربوى حتى يكون دائمـــا فى خــــدمة الامتحان الذى يسعى فقط الى (قياس) مدى (معرفة) الطلاب للمعلومات الواردة فى الكتاب المقـــرر ، ونكاد أن نقـــول ، بل ان حيـــاتنا العــــامة والاسرية ، وخاصة فى الشهور الأخيرة من العـــام الدراسى ، أصبحت هى الأخرى تسير منقادة لخـــدمة هذا (البعبع) الرهيب .

والذى يشاهد البرامـــج التعليمية فى التليفزيون المصرى فى الشهور الأخيرة ، نجده يركز على الموضوعات والنقاط التى تجىء فى الامتحانات عادة ، ولا يتورع صاحب البرنامج عن أن يصرح بذلك معتقدا انه يؤدى (خدمة جليلة) للطلاب ، ويشد انتباه التلاميذ الى هذه الفلسفة وكلمـــا ارتبط شرحه بالامتحان ، كلما كان ذلك معيـــار نجاحه كمعلم . بل ان المدارس تسرع الى ايقاف عدد من المـــواد التى يسمونها (غير اساسية)، مثل التربية الفنيــــة والزراعية والرياضــــية وغيرها مما يعتبره العـــلم التربوى (التربية الأساسية) ليتفرغ الطـــلاب والمعلمون الى (المـــواد الأساسية) التى تدخل فى الامتحـــان .

وتجىء الأسئلة فى صورة (اشرح) و (اذكر ما تعرفه عن) و (بين)، وعندما أدعوا تطوير الامتحانات بما يسمى (الامتحانات الموضوعية) لـــم تخرج هى الأخرى عن هدف قياس الكم المحفوظ ، اذ هى غالبا ما تـــدور حـــول صيغ مثل : (اكمل) و (زاوج) و (ضع خطـــا) وما الى ذلك ، ومن الملاحظ أننا أحيانا ما نسمى هذا النوع من الامتحانات بأنها (الطريقة الأمريكية) . وبهذا تتحول الكتب المدرسية الى (كتب مقدسة) لا تقبـــل احتمال الصواب والخطأ بل لابد من التسليم بما فيها .

ومن هنا فان المدرس لا يحلل ولا يستنبط ويستنتج ، وانمـــا يكرر ما جاء فى الكتاب ، والجهد الوحيد الذىيفعله هو أن (يشرح) ، والشرح يقف عند حد اعادة الصياغة اللفظيةوضرب الأمثلة ، أما ادراك العلاقات، أما النقد والتعليق ، فهذا ينظر اليــــه على أنه نوع من الترف التعليمى لا مبرر له ولا حاجة الى أبناء الدول الفقيرة اليه ، وبالتـــالى فان الطالب يجد نفسه مضطرا الى الحفظ ، وبصورة سيئة تجعـــله يقتصر حتى فى

ذلك ، على (المهم) فقط والمهم دائمـــا هو (القواعـــد) و (القوانين) و (النتائج النهائيـــة) ، أما الحيثيات والخطوات المـــؤدية ، فهى فى خبر كان .

تروج فى سوق الكتب ، نوعية مدمرة من الكتب المدرسيـــة التى تسمى (الكتب الخارجية) لا يؤلفها أصحابها اصلا ، وانما يعيدون عرض ما يوجد فى كتب الوزارة بصورة مركزة ، هى نوع مما اصطلح فى الوسط التعليمى ب (البرشام) فى صورة علنية قانونية ، لأن الزبائن ليســوا أسوياء وانما هم مرضى يحتاجون الى العلاج ، أو بمعنى أصح ، هم أصلا أسوياء ، ولكنهم أصيبوا بمرض التعليم .. أليس التعليم عنـــدما يكون بهذه الصورة مرضا ؟!

ان أصحاب هذه الكتب يعرفون لعبـــة الامتحانات ، فهم عادة من المدرسين الأوائل أو الموجهين الذين تمرسوا عليها ، فيهرع الطلاب الى تلك الكتب ، يسبقهم المعلمون ، و (تبور) كتب الدولة التى أنفقت عليها الملايين ، وتعرف هذه الكتب طريقها الى باعة اللب والترمس والطعمية ، فهل يعد ذلك اعلانا بأن مستوى التعليم وصل فى هذه الكتب الى أن تقف وظيفتها عند حد أن تكون مجرد (قراطيس) نحمل فيها اللب والسودانى والطعمية والترمس ؟

بهذه الكيفية ، يشعر الطالب بأن قراءة كتاب آخر لن يمتحن فيه ، انما هو مضيعة للوقت ، خاصة وأن تنشئته التعليمية تعتمد على (الكتب الخارجية) . ان التعليم لو كان يدور فى مناخ يقوم على الحوار والنقاش والنقد والتحليل والتعليل ، واشراك الطـــلاب فى الحصول على المـــادة العلمية ... ولو كانت أسئلة الامتحـــانات تقيس مهـــارات التفكير ، من الربط وادراك العلاقات ، والفهم وما الى ذلك ، فسوف يجد الطالب ان هناك ضرورة لأن يقرأ أكثر وأكثر ، وأن يمد يده لمصادر معرفية أخرى غير الكتاب المقرر .

وهكذا يساعد التعليم على إضعاف الوعى لدى التلميذ لا الى نموه بافتقاد ممارسة حق النقد وابداء وجهة النظر الخاصة ، وذلك منذ ان يخطو سنواته الأولى ، ويستمر على ذلك النهج مع الأسف الشديد فى الوقت الحالى الى أن يتخرج من الجامعة ، فتكون النتيجة ذات خطرين :

أولهما : ان المواطن المتعلم لا يحسن ممارسة حرية الفكر لأنه لم يتدرب عليها طوال سنى دراسته ، ويتيح الفرصة بذلك لأعداء الحرية لمهاجمتها ، وفى الكثير من الأحوال ، اثقالهـــا بكم كبير من القيود بحجة (تنظيمها) ..

ثانيهما : انه لا يدرك تماما خطورة الافتئات على هـذه الحرية ، وصور ذلك الاعتداء فيقف موقفا سلبيا ، وفى أحسن الأحوال تقف استجابته عند حد ابداء الاستياء اللفظى ومصمصة الشفاه دون أن يسعى ايجابيا فى سبيل الحفاظ عليها ورد الاعتداء ولو بالقوة ، وبذلك تسهم المدرسة مع الأسف الشديد فى هدم هذا الركن او البعد الثانى فى مشكلة الكتاب .

ان البعض ليخطىء حينما يظن أن هذه النقطة بالذات بعيدة عن مسئولية المدرسة ، على أساس انها ليست هى التى تصادر الكتاب او تمنع تداوله ، وأن هذه هى مسئولية الدولة اذ اننا نردد هنا المثل الشعبى المعروف : « قالوا لفرعون ايه فرعنك ؟ قال : ملقيتش اللى يردنى » ، ومن هنا تأتى أهمية الوعى لدى جماهير المواطنين ، وتلك مهمة اساسية من مهام المدرسة ، مع ادراكنا لأثر الضغوط السياسية والاجتماعية والاقتصادية على المدرسة فى هذا الجانب .

ومن المؤكد ان المواطنين عندما يتشكلون فى المدرسة بعيدا عن حرية الراى والجدل والنقاش ، وعندما ينشئون على ثقافة الذاكرة لا على ثقافة الابداع ، فان الطريق يكون ممهدا أحسن تمهيد كى يقع المجتمع فريسة تسلط مجتمعات اخرى ليس بالضرورة عن طريق القوة العسكرية التى اصبحت وسيلة تقليدية مكشوفة ، وانما عن طريق ما هو ادهى وامر ، عن طريق التبعية فى اى صورة من صورها سواء السياسية أو الثقافية أو الاقتصادية ، وان كانت كل واحدة من هذه الصور لابد أن تؤدى الى غيرها .

وفى هذه الحالة تحدث عملية « التغذية الراجعة » ... اذ تؤدى التبعية الى امتصاص القدرة الذاتية للمجتمع فيتجه الى الاستهلاك اكثر من اتجاهه الى الانتاج، وهو فى استهلاكه يسير وفقا لنمط القوة التى يتبعها ، أى بما يؤدى الى نموها هى واضعافه هو ، فيقع فى حبائل الديون الخارجية التى تزيده ضعفا على ضعف ، فتتدهور قدرته على تمويل التعليم ، فيقل بناء المدارس وتتكدس الفصول ويقل تجهيزها بالاجهزة التعليمية اللازمة ، ويلتهم التضخم مرتبات المعلمين فيسرعون الى (تنشيط) الدروس الخصوصية التى لا تبقى دقيقة واحدة لا بالنسبة اليهم ولا بالنسبة للتلاميذ كى يقرءوا،فينحدر مستوى التعليم اكثر فاكثر ، ... وتدور نفس الدائرة فى هذا الطريق الجهنمى ..

وانا لا ازعم اننى قد احطت بذلك بهــذه الظواهر من كل جوانبها ، فالقضية اعقد من ان يحيط بها مقــال واحد أو دراسة واحــدة ، فهناك الكثير من الجوانب الأخرى التى لم يسمح المقام بالافاضة فيها ، فهنــاك على سبيل المثال ، ذلك المستوى المتدنى لاعداد المعـلم وخاصــة معلمى اللغة العربية الجدد منذ سنوات قليلة الذين أصبحوا — وهم بالآلاف — لا يستطيعون أن يقرءوا فقرة واحدة من كتاب أو جريدة بدون خطأ .

وهناك ذلك المستوى المتدنى للمحتوى الثقــافى لكثير من البرامج الاعلامية مما يعود المواطن على الانتاج الهزيل فلا يتقبــل على الجيد ، فيبور وينصرف عنه الناس ، ويمثل بذلك (مصلا مضادا) ، اذا صــح هذا التعبير لافســاد اى جهد تقوم به المدرسة من أجل تثقيف طلابها ..

وهناك بطبيعة الحال ضغوط المعيشة القاسية على الطلاب والمعلمين، فيجد الواحد منهم نفسه أمام خيارين عندما يقع فى يده قدر من القروش المعدودات : هل يشترى لقمة الخبز ام كتابا ؟

وهناك .. وهناك .. الخ .

ومن العجيب انه منذ شهور قليلة ، طلب السيد رئيس الجمهورية ضرورة الاسراع بحل مشكلة الكتاب ، ونشطت بالفعل مختلف الأجهزة ، وفاضت انهر الصحف والمجلات بالمقالات وكذلك التحقيقات الصحفية ، ولكننا ، مع الأسف سمعنا جعجعة ولم نر طحنا .. مع ان السيد رئيس الجمهورية قد حدد مهلة ثلاثة أشهر ، وفيما أظن ، فان الأشهر الثــلاثة قد فاتت موعدها وفقا للتقويم الميلادى الذى نسير عليه ؟!

حوار مع الدكتور محمد براده

اجرته : سهام بيومى

استطاعت الحركة الأدبية فى المغرب العربى خلال السنوات الماضية ان تقدم وجها مميزا فى حركة الابداع العربى مواكب التطورات التى شهدتها الاقطار العربية وان تحمل الكثير من ملامحها من هموم وابداعات واشكاليات فنية،كما استطاعت فى نفس الوقت أن تعبر عن مسارها من خلال تجربة مميزة فى تعاملها مع الواقع حيث تحاول التيارات الأدبية الجديدة أن تشق طريقها وسط ظروفها الصعبة .

وفى حديث مع د. براده كانت المجادلة لطرح العديد من التساؤلات حول الحركة الادبية فى المغرب .

ود. برادة يعتبر واحدا من ابرز المثقفين العرب الذين ساهموا بدور كبير فى الحركة الادبية داخل المغرب وخارجه وهو يشغل منصب استاذ الادب الحديث بجامعة الرباط وراس اتحاد الكتاب المغاربة لعدة دوراتكما قدم كتابا هاما عن د. مندور وتنظير النقد العربى ، كما يتولى الاشراف على مجلة آفاق التى تصدر عن الاتحاد .

* كان انشاء اتحاد الكتاب المغاربة ملازما لتطورات شهدتها الحركة الادبية خلال سنوات الستينيات ، فكيف عبرت الصيغة التى تم بها انشاء الاتحاد عن هذه التطورات ؟ .

* تاريخيا تعتبر الحركة الادبية فى المغرب حديثة السن اعتبارا من نهاية الخمسينيات مع تبلور اشكال وأجناس تعبيرية جديدة فى القصة والقصيده والمسرحية التى جاءت فى اعقاب الاستقلال السياسى عام ٥٩ ، وكانت هناك مرحلة اقتباس قبل بداية النضج والبحث عن اشكال مميزة ، بالاضافة الى المكون العام المرتبط بالسياق السياسى ومكون آخر يتميز فى علاقتنا بالثقافة الغربية والتأثر بالثقافة الفرنسية خلال فترة الحماية .

نتيجة لكل ذلك ظلت التجارب الغربية الأولى مشدودة الى الهواجس القومية والايديولوجية واخذت القضايا المرتبطة بعلاقة الأدب بالحياة والالتزام فى الشرق العربى عندنا حيزا كبيرا واثرت بأشكال مختلفة فى توجهات ادباء المغرب .

فى هذا السياق انشىء الاتحاد عام ٦١ وكان يتطلع الى تحقيق اهداف مستعجلة تتمثل فى تثبيت الهوية الثقافية والاجتماعية والتركيز عن دور الثقافة فى بناء المجتمع ، وتم انشاءه بمبادرة من فضائل المثقفين الذين يمثلون اتجاهات مختلفة واتخذ خطا وطنيا تقدميا بشكل عام ، فنشأ مستقلا عن وصاية الدولة الأمر الذى أتاح له مجالا للتحرك والانتقاد والمبادرة لطرح القضايا التى تشكل أهمية أساسية ، اى استطاع ان يصبح مرصدا لالتقاط الأسئلة وتنظيم اللقاءات وأن يتيح الفرص للأدباء والمفكرين للتحاور فيما بينهم والاتصال بالجمهور من الشباب والطلبة وان يتوازن مع تطورات الانجازات الأدبية ويعكس خطوات التغيير كما يعكس مظاهر الصراع الثقافى والأدبى .

*** وكيف تم تناول قضية التعريب من خلال هذا السياق ؟**

* بالنسبة لموضوع التعريب فالاتحاد لا يتبنى وجهة نظر وحيدة يحاول فرضها على الكتاب ولكنه يفتح الباب أمام كل الاطروحات والأفكار لتناقش ، وعرفت الثقافة المغربية مشكلة البحث عن خصوصية مميزة بين الحداثة والاصالة كما طرحت فى باقى الأقطار الأخرى ، ، لكن ذلك كان يتم عبر مناقشة الانتاج الأدبى ومن خلال الندوات حول بعض المشاكل مثل التعريب والازدواجية ، الى جانب القضايا الأخرى التى تؤرق بال المبدعين ، اى ان الاتحاد كان يريد أن يكون متلقى ومصدر .

*** هناك بعض التيارات السلفية التى تحاول دائما ربط قضية التعريب بدعواها ، الم يشكل ذلك مشكلة امام الاتحاد ؟**

* بالنسبة للسلفية فهى تأخذ مجـالا يتعدى المجـال الثقافى الى السياسى وهى ترتبط أكثر باتجاه سياسى ، وكان لدينا الوعى للتفريق بين التعريب والسلفية ، وبعد ٦٧ وجدنا انفسنا كمثقفين فى المغرب وجهـا لوجه امام المشاكل التى واجهتها مصر وأمام خلاصـة النقاط كلها وانه لا داعى أن نعيش نفس المراحل ، لكن فى النهاية كان هنـاك وعى بأن الطريق العميق لابد أن يمر عبر العمل الثقافى واعطاؤه مـكانة أساسية لتعميق الوعى وتجديد الروح الانتقادية ، وأن الكثير من المشاكل مرتبطة بالخطر السياسى الذى يعوق تغيير البنايات وافساح المجال للفكر الحديث

*** هل يعني هذا ان هناك مهمات جديدة تبلورت فى مسار الاتحاد ؟**

* ما بعد ٦٧ بدأت مرحلة اعادة النظر ، وتجلت عندنا فى شكل مجلات وندوات توافقت مع الغليان ، فالأدب ليس مجـرد تكرار لخطب سياسية ، وان علاقتنا بالغرب ليست احتذاء أو اقتباس لمناهج وانما نبدأ فهمه فى محيطه وتسبيته لايجاد أدب وفكر مغربى عربى متميزين ، والمرحلة الثانية انجزت فى الثقافة المغربية حيث لا تتوافر على تقاليد كثيرة تعوق حركتها وأيضا بالتواصل مع الثقافة المغربية من خلال تدعيم التعليم الجامعى مما اتاح التوجه النظرى والايديولوجى بكيفية اكثر .

وفى السنوات الأخـيرة يولى الكتاب والنقـاد اهتماما بالجوانب الجمالية استنادا الى ان تأسيس الأدب يستلزم وعيـا نظريا بمفعلات الأدب ومشاكله .

*** وكيف انعكست تلك المفاهيم فى كتـابات الأجيال الجـديدة من الأدباء المغـاربة ، وما هى العنـاصر الأساسـية فى مكونات الابداع الجديد ؟**

* منذ السبعينيات يمكننا أن نتحـدث عن بدايات أخـرى للأدب المغربى تخرج من خوف الاقتبـاس والتأثر الى مستوى ابداع يسـتمد مكوناته وعناصره من التربة المغربيـة تاريخا ومجتمعـا وطقوسـا ، من ادماج كل هذه العناصر متخذة شكل التجريب ، وتظل النماذج الجيدة منه محدودة وأيضا محدودة الانتشار ، غير ان اتساع التعـليم الجامعى وادخال المناهج اليه مع تدريس نماذج الأدب الحديث ــ وكنا سباقين الى ذلك فى المغرب ــ كل ذلك ساعد على تجاوب الناس مع الانتـاج الجديد حيث كانت هذه العمليات مصـحوبة دائما بمناقشـات هـذه الأشكال وتطويرها ، وهكذا يمكننا اليوم أن نتحدث عن طرائق فى التعبير فى الشعر

المغربى عند عبد الله راجح واحمد البدوى ومحمد الأشعرى ومحمد عزيز الحسينى واحمد السيح وعبد اللطيف اللعبى كما يمكن ان نتحدث فى القصة عن كتابات محمد زفزاف واحمد بوزفور ومصطفى المسناوى وادريس الخدرى .

*** اين تقف الآن الحركة الادبية فى المغرب من الحركة الأدبية فى العالم العربى وما هى الملامح العامة التى تربطها بالابداع العربى بشكل عام ؟**

* بالتأكيد هناك عناصر مشتركة بين كتاب المغرب وباقى الكتاب فى العالم العربى فتمثل فى نوع التجديد فى الأدوات والأشكال والمضامين وتجاوز علاقة التقديس للغة والموجودات بصفة عامة .

ولكن فى نفس الوقت هناك استشعارا لتجسيد ما يمثل خصوصية المغرب سواء فى مكوناته العميقة واشكاليات الحاضر الراهن وانعكس ذلك من خلال توظيف اجزاء من التراث البربرى والعربى واستعمال الكثير من الكلمات والتراكيب الدارجة باعتبارها اساسية ، وهذا الاستخدام يبرز تعدد اللغات الاجتماعية وتشابكها وعلاقتها الصراعية بحيث لا يكون النص الذى يكشف التنافر والتمزق والتوزع موحدا ويظل الأدب المغربى مشدودا الى البحث عن صيغ اكثر فاعلية وقدرة لاستيعاب الواقع المعقد الذى يعطينا احساسا بأنه متقدم دوما عن الانتاج الأدبى .

وكل هذا نجده فى الشعر والقصة والرواية كما نجد اتجاها متطرفا فى التجديد يتمثل فى محاولة تخطى حدود الأجناس الادبية ودمجها فى نفس الوقت (عند احمد المدينى مثلا) لكن هذا الاتجاه وسع الشقة مع القراء خاصة وان الهم السياسى يظل حاضرا وموجها للعملية الثقافية فى مجملها .

هذه الملاحظات السابقة هى ما يكمن ان نطلق عليه بالادب المغربى الحديث والذى يظل ادبا محدودا بالكم بالاضافة الى صعوبة الشروط المرافقة لانتاجه ومحاصرته من جانب الدولة .

*** اذا عددنا بعض الاسماء التى تمثل علامات بارزة فى الأدب المغربى الحديث فمن هم ؟**

* التراكم يعتبر عملا اساسيا فى الأدب المغربى وان كان لم يعط ثماره بعد لغلبه طابع التجريب وهناك نصوص اكثر منها اسماء .

ولقد كان كتاب محمد شكرى « الخبز الحافى » عن سيرته الذاتية تجربة مفيدة اللغة لكاتب عاش الواقع وتفجراته وليس مصورا فوتوغرافيا له وهذا السياق الذى تم به تناوله هو الذى احدث النجاح والصدى له فقد نفدت جميع طبعاته وقد طبع ٤ مرات كل مرة ٥ آلاف نسخة مع ملاحظة ان الكتاب الجيد فى المغرب يوزع فى المتوسط من٣ الى ٤ آلاف نسخة .

*** نعود مرة ثانية الى تجربة الاتحاد ، كيف احتفظ الاتحاد بهذا الشكل الديمقراطى فى التعامل بين اعضاءه الذين يمثلون تيارات مختلفة فى اطار نظام سياسى محافظ خاصة فى استجاباته لتطورات الواقع ، وما هو موقف السلطة منه ؟**

* اتخذ المجتمع المغربى بعد الاستقلال مسارا يتجه الى تكريس قيم تقليدية محافظة والى تهميش ما يمثل روح التجديد والابتكار والمغامرة الفكرية ، واختارت الدولة صيغة انتقائية حاولت فيها الجمع بين اختيارات ليبرالية مزيفة وخلفية ايديولوجية دينية رجعية الى سد الأبواب امام القوى الحية المثلة لنزوعات التحرر والتغيير مما انعكس فى انفصام الدولة عن المجتمع المدنى ، مما دفع فئات المثقفين الواعين الى التعبير عن انفسهم خارج اطار الدولة .

لذلك فمعظم الابداعات بما فيها المنتمية الى الجامعة هى فى العمق انتاجات حديثة قائمة على النقد وعلى تجاوز الفكر التلقيدى ، والاتحاد يكتسب قوة من طبيعة تواجده من حيوية العطاء الثقافى فى المغرب داخل نظام له ايديولوجية محافظة ، فهذه التيارات تواجدت ضمن تيارات النضال السياسى التقدمى بصفة عامة ، وهذا أيضا ما يفسر ظهور عدد من المجلات بتمويلات خاصة من الشباب بجهود ذاتية وبدون اى مساعدة .

ولقد جاءت احداث يناير ٨٤ الأخيرة لتذكر ان تحليلات النظام لا تأخذ فى الاعتبار المفهوم العميق للتغير الثقافى والحضارى ، فكان رد فعلها أمام ازمة الاقتصاد والمجتمع وتفجراتها فى يناير هو توقيف المجلات الثقافية التى استطاعت ان تثبت وجودها وانتاجها داخل المغرب وخارجه وهى مجلات : الجسور ، البديل ، الثقافة الجديدة ، الزمان المغربى ، البديل ، وهذا يعنى أن الهامش الثقافى الحيوى الذى كان المغرب يتميز به من خلال ما يسمى بتجربة الديمقراطية المغربية هو فى طريقه للزوال ليصبح المغرب متساويا مع بقية الأقطار العربية فى اللاديمقراطية وطغيان الصوت الواحد .

*** رغم ديمقراطية تجربة الاتحــاد فلم تستطع ايجــاد المقومات والضمانات اللازمة لاستمراريتها في مواجهة النظام ، فهل لابد ان يمــر العمل الثقافي عبر العمل السياسي ؟**

* بطبيعة الحال هناك تفاعل جدلي بين ازدهار ثقافة تغييرية وبين العمل السياسي ، فالوضع الراهن يجعل العمل السياسي مقتصرا او في حالة انتظار لتحقيق الديمقراطية ، ويتأثر العمــل الثقافي بدوره ويصبح في موقف دفاعي ، واتحاد الادباء من الفئات الأساسية النشطة التي كانت تتجه على مستوى الانتاج الى التجديد ومن ثم فهي تعتبر النضال داخل الاتحاد شرطا اساسيا لتاسيس ادب مغربي حديث .

ومع ذلك لا يمكن اغفال البذور التي بذرت في مجال الثقافة والأدب والتي تتوفر في حد منها على امكانيات المقاومة والازدهار .

لقد انسحبنا من الاتحاد عندما أخذ طابعا رسميا عام ٦٣ ثم عدنا اليه في عام ٦٧ بعد اختيار عبد الكريم غلاب رئيسا له من خــلال صيغة تحالفية ومن خلال هذه الصيغة صارت التطورات داخل الاتحاد وهنــاك تشبث بأن الاتحاد يجب ان يظل كذلك .

*** شهدت السنوات الأخيرة اهتماما واسعا بحركة النقد في الأدب العربي وتنوع في تناول المناهج وتباين في وجهــات النظر من قبــل النقاد بدرجة اصبح من العسير معها توصيلها للمتلقي الى القارىء ، فما هــو تفسيركم لهذا الاهتمام وماذا يضيف ذلك الى مهمة الناقد ؟**

* هناك منطلق يمكن ان نرجع رد فعله الى اعتبار النصوص الادبية مجرد تكرار للخطاب الســياسي او الايديولوجي ، ومن ثم فان الاهتمام بمناهج نقدية حديثة تعتبر الأعمال الأدبيــة هامة في حــد ذاتها تستطيع تحليل مكوناتها بما لا نجده في الخطب العامة ، وهو ما يفسر الاهتمام بالمنهج البنيوي والنفسي والتكويني اعتبارا أن الأعمال الأدبية لها علاقة معقدة بالايديولوجية تتعدى الاستنساخ والتكريس الى النقد مما يشكل عبر جدلية الفردي والمجتمعي وهذا الاهتمام يعكس ايضا التحول الذي طرأ على مفهوم الأدب وهو تحول رغم جميع علاته يظل ايجابيا لأنه يسهم في تحرير الأدب من التبعية المطلقة للخطاب السياسي .

والمنهج لا يحل المشكلة ولكنه جــزء من الموضــوع وهي عــلاقة اكتشاف وتشييد عبر الأسئلة التي يطرحها الناقد ، واعتقد اننا لم نتمكن من معرفة أصول هذه المناهج وسلبية استعمالها يقتضي منــا الاهتمام

بتحليل النصوص فى حد ذاتها مع عدم اغفال الدلالات المتباينة فى سياقها العام وتعدد القراءات أيضا مطلوب وبذلك لن تظل علاقتنا بهذه المناهج تقديسية أو تعبيرية برجماتية .

واهتمامنا فى المغرب يأتى لاثبات استقلالية النص الأدبى النسبية وهذا شرط فى هذه المرحلة باعتبــار النص الأدبى ينقض الايديولوجية ولا يعيدها ، وهذا ما يفسر الوعى النظرى الذى يتيح تفهم الخطوات التى تقطعها الأعمال الأدبية فى سياقها وقيمها الحقيقيــة ولا تصــبح مجــرد تقديس أو اقتباس سطحى بل تهيأ الظــروف لاقامة علاقات التمثيــل والاستيعاب للذات والمجتمع بكيفية أعمق .

وكل كاتب هو ناقد فى نفس الوقت يقطر الحساسية سواء فيمــا هو جديد أو ظرفى أو فيما اكتسب صفة المركزية ، وهذا لا يعنى أن النقد هو الذى يجدد ويطور الأدب ، بل تصبح الأعمال الابداعية هى التى تفتح الطريق الجديد .

نماذج من الرواية الإسرائيلية المعاصرة لمعين بسيسو

عرض : احمد فضل شبلول

لا شك ان المحارب الاسرائيلى لا يعمتد فى حربه — مع العرب — على الوسائل المادية المؤلفة من القطع والمعدات العسكرية والالكترونية التى يحارب بها — اومن خلالها — فقط .. ان وراءه تقف اجهزة الاعلام الضخمة واجهزة الدعاية العملاقة لتبرر له كل ما يفعله ، ولتدفعه دفعا هائلا لكى يخوض غمار الحرب بكل ثقة وبكل أيمان بعدالة الذى يدافع عنه .

وفى مقدمة كتابه « نماذج من الرواية الاسرائيلية المعاصرة » الذى خرج عن الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر (الهيئة المصرية العامة للكتاب حاليا) يتساءل « معين بسيسو » من الذى يساهم فى تكوين عقلية ذلك العدو الذى نواجهه ، هل هم مهندسو الخطط التكتيكية الحربية او البرامج الاستراتيجية .. والذين قادوا النصر فى ثلاث معارك وبالتالى ساهموا الى حد بعيد فى كساء ذلك الهيكل العظمى للمحارب الاسرائيلى بلحم وشحم الانتصارات المتواصلة حتى اصبح بالنسبة اليهم ذلك القانون الشبه حتمى.. وكأن أصبح قدر المحارب الاسرائيلى أن ينتصر على الدوام الأمر الذى دفع الى الامام بمفاهيم ما يعرف فى دوائر الحرب الاسرائيلية بقانون « الكراسة الزرقاء » .. والتى تعنى بالنسبة للمحارب الاسرائيلى ان لا متاريس بالنسبة له غير امواج البحر الأبيض المتوسط .. وان الهزيمة فى معركة واحدة حتى ولو كانت فى المجال التكتيكى ستسمره بالسناكى على أمواج البحر .

ومن أجل هذا فقدره ان ينتصر ، وقدره ايضا ان يدور فى حلقة مفرغة من الانتصارات حتى ولو لم تفرض هذه الانتصارات إن تضع دولة المنطقة تأثيرها على جواز السفر الاسرائيلى .

ويجيب معين بسيسو على تساؤله السابق بقوله : لا شك أن المهندسين العسكريين الاسرائيليين قد ساهموا فى تكوين عقلية المحارب الاسرائيلى ، ولا شك ايضا ان خبراء ومهندسى (الكيبوتز) قد لعبوا هذا الدور أو ذاك فى ربط الاسرائيلى بأرض — المستعمرة — وهو الذى كان — عبر مراحل التاريخ — غريبا عن المجتمع الزراعى وعن الاحساس بالأرض ، ولا شك ايضا — وللمرة الثالثة — ان هناك العديد من العوامل الاقتصادية والنفسية تضافرت جميعها لكى تصوغ لأول مرة فى التاريخ معادلة الرجل او المحارب الاسرائيلى وتربطه عضويا وروحيا بذلك الكيان المفتعل الذى اطلقوا عليه اسم « اسرائيل » .

ويضيف معين بسيسو : غير اننا نرتكب خطأ فادحا وربما يكون قاتلا لو أسقطنا العنصر الأدبى والفنى من معادلة تكوين الرجل الاسرائيلى ، فلا يزال الشائع فى دوائر المثقفين العرب العليا والوسطى والدنيا ان الادب والفن الاسرائيلى يرتكزان اساسا على اسس دعائية ، وفى اتجاه تقديم وجه مزيف لاسرائيل ، وللعالم ، وهو غير الوجه الذى تظهر به تحت الخوذة الفولاذية كلما مارست جريمة عدوان أو قامت باغتصاب قانون دولى فى الأرض المحتلة ، والذى يجب ان نفهمه ونعيه ان الواقع الموضوعى للأدب والفن الاسرائيلى لا يقوم كله على أسس دعائية ولا يقوم كله — للمرة الثانية — على اساس السلعة التى تصنع خصيصا للتصدير الخارجى ، وبالتالى فالنظرة الأحادية للأدب الاسرائيلى للرواية والقصة والقصيدة واللوحة والفيلم لا يمكن ان يتمخض عنها الا تلك الجرذان او القطط فى احسن الأحوال والتى تدب فوق ارفف مكتبات المثقفين العرب .

ويقرر معين بسيسو ان الأدب الاسرائيلى فى صلب تكوينه يهدف اول ما يهدف الى اعطاء المحارب الاسرائيلى ذلك الاحساس بالارتباط (بالوطن) بعد مئات السنين من التشريد واسوار الجيتو فالأدب الاسرائيلى فى صلب تكوينه يهدف الى اعطاء المحارب الاسرائيلى تلك الفرحة التى يحس بها الانسان الذى (لم يكن) منتميا لأرض أو جنسية او لغة عبر الدهور ، ثم اصبح ذلك المنتمى لأرض وجنسية ولغة .. والأدب الاسرائيلى — يتجه أول ما يتجه الى تقديم أدب وفن لمجتمع اسرائيلى كان اناسه يرتبطون تاريخيا ونفسيا بآداب وفنون المجتمعات المختلفة التى عاشوا فيها عبر القرون .. ولأول مرة يصبح لهم ادب خاص بهم .. لذا كانت هذه الدراسة عن الرواية الاسرائيلية المعاصرة — التى يقول عنها صاحبها — ليست غير راية صغيرة تغرس على الطريق الطويل الذى يجب أن نسير عليه .

وبناء على ذلك يقوم معين بسيسو باختيـــار نماذج من الروايـــة الاسرائيلية فى محاولة جادة وشائكة للاقتراب أكثر وأكثر من الاسلاك المكهربة التى يقف خلفهـــا العـــدو بابراج دباباته وفوهات مدافعه وبروايات يائيـــل دايان وموشى شامير ويورام كانيوك ، واهارون ميجيد ويهودا اميهاى.. الخ.

لقد كانت هذه الدعوة التى وجهها الشاعر الراحل معين بسيسو لكتابنا وادبائنا سنة ١٩٧٠ للتعرف على ادب وفن العدو الاسرائيلى .. فهـــل تحقق ما هدف اليه بسيسو منذ ذلك التاريخ وحتى الآن ؟ لقد ظهرت اصوات كثيرة بعد هزيمة ١٩٦٧ تنادى بشعار (أعرف عدوك) لأنه لا ينبغى علينا أن نقاتل عدوا لا نعرف عنه شيئا .. وكما يعتقد معين بسيسو فانه من حق القارىء العربى علينا جميعا أن نقدم له صورة صـــادقة وامينة عن الذى يجرى فى الغرفة السرية داخـــل الأرض المحتـــلة .. عن كل العوامل مجتمعة والتى تصنع عقل وروح ووجدان الرجل العـــدو الذى نواجهه ويواجهنا .

ولم يكن المقصود بشعار (اعـــرف عدوك) او بهذه الدعـــوة ، ان نعرف الحجم العسكرى او حجم المعدات والآلات وعدد الجيش .. وما الى ذلك فقط .. ولكن اعتقد ان هذه الدعوة تتجاوز الشئون العسكرية لتصل الى نفسية المحارب نفسه ، بل ونفسية وتكوين الشخصية الاسرائيلية نفسها ، وهذه المعرفة لأخص خصائص هذه النفسية لا تاتى الا من خلال دراسة ما يقدم لهذه النفسية أو لهذه الشخصية من أدب وفن وصحافة واعلام ، لقد كان علينا أن نتيح القدر الأكبر امام طلابنا لأن يتعاموا اللغة العبرية لكى يترجموا لنا كل ما يكتبه هؤلاء الكتاب الاسرائيليون واليهود ويقدموا لنا الدراسات السيكولوجية عن هذا الأدب وايضـــا الدراسات التاريخية والدراسات الاجتماعية والدراسات المقارنة لهذا الأدب ولهذا الفن .

لقد فعل النظام الاسرائيلى هذا وترجم عن العربية عشرات الدواوين الشعرية وعشرات القصص وعشرات الروايات ومئـــات المقالات والقى الضوء على الفن العربى والأدب العربى قديمه وحديثه ، لكى يصل الى فهم أكثر وأدق للشخصية العربية المعاصرة التى يحاربها والتى يتعامل معهـــا .

وليس من المعقـــول فى شىء ان تهتم هـــذه المؤسسة العســـكرية الاسرائيلية بكياننا العربى وبما ينتجه من فكر وأدب وفن للوصول الى فهم نفسية الانسان العربى ، وفى نفس الوقت نهمل نحن كل ما يتم او كل

ما يدور بداخلها بحجة اننا نرفض هذه الدولة الاسرائيلية أو اننـــا نرفض هذا الكيان الصهيونى او اننا نتجاهل وجوده ، فما اسـهل ان نرفض وما اسهل ان نتجاهل ، وما اسهل ان ندير ظهورنا لكلهذه الوسـائل والأسـاليب التى يتم بلورتها داخل هذا الكيان ، وما اسـهل ذلك بالفعل ، وما اسـهل انتصادم معهم بالسلاح وبالعتـــاد العسكرى وان ننتصر عليهم عسكريا كما حدث فى اكتوبر ١٩٧٣ ولكن الصعب .. الصعب .. هو الولوج الى هذا الكيان ومعرفة كيفية تفكيره وكيفية تعامله مع نفسه ومن اين يستمد معتقداته وافكاره .. ؟ لقد توقع بعض المفكرين بأن الحرب القادمة مع اسرائيل لن تكون حربا بالسلاح والطائرات والدبابات والصواريخ والقنابل ولكنها ستكون حربا فكرية وثقافية لذا فقد اهتمت المؤسسة العسكرية الاسرائيلية بتدمير مركز الدراسات الفلسطينية لأنها بتدمير هذا المركز انما تدمر نوعا من الثقافة العربية المعاصرة .. هذا هو الطريق الطويل الذى يتحدث عنه معين بسيسو فى كتابه هذا ، والذي اؤكد على تاريخ صدوره وهو عام (١٩٧٠) .. لقد مضت حتي الآن اربع عشرة سنة على صدور كتابه هذا .. فماذا حققنـــا من انجازات على هـــذا الطريق .. وماذا عرفنا من الأشياء التى يجب أن نعرفها ، وماذا حققنـــا لانساننا العربى وماذا قدمنا له على طول هذا الطريق/الصراع ، اننا لو اردنا ان نقـــوم بدراسة مقارنة وسريعة بين اعمـــال الروائيين الاسرائيليين والقصاصين الفلسطينيين والعرب ، فانه كما يقول معين بسيسو « لا يوجد فى مجال القصةاو الرواية العربية مايمكن ان قول عنه انه قد ساهمفى البناء الوجدانى والروحى للانسان العربى الفلسطينى) .. ويضيف بسيسو « ان ما كتب عربيا عن الوجه الأدبى لفلسطين المحتلة من هذا الروائى او كاتب القصـــة العربى او ذاك لا يخرج عن دائرة الكتابة (من الذاكرة) أو احتلاب ضرع التاريخ العربى لفلسطين او الريبورتاج المسرحى) .

ان هناك مقولة مشهورة لأحد فلاسفة اليونان القدماء تقول (تكلم حتى اراك) واننا اقول « ترجم — او انقل — عن العبرية او الانجليزية حتى نراهم) ولكننا عندئذ يجب أن نفرق بين ما هو يكتب لغرض الدعاية والاعلام والتضخيم والتجسيم وشحن الروح وبين ماهو مكتوب بالفعـل ليعبر عن الواقع الاسرائيلى داخل الأرض المحتلة ليعبر بالفعل عنالعلاقات داخل هذا الواقع ويعبر بالفعل عن الأحلام التى يحلم بها المحارب وغير المحارب ويعبر بالفعل عن النفسية الاسرائيلية ونظرتها للعالم من حولها واخص بالذكر — امريكا وروسيا والعرب — باعتبارهم المحاور الثلاثة التي تشكل الرؤية الاسـرائيلية فى تفاعلها مع الواقع العالمى ، وفى هـــذا يقول معـــين بسيسو « اننـــا لابد ان نحيط بتلك التجربة التى تتم وراء

الأسلاك الشائكة ، وفى سراديب المختبرات السرية والعلنية داخل الأرض المحتلة ، حيث يتم صنع ذلك السلاح الذى اسمه (الكتاب) فلأول مرة فى التاريخ يقوم فريق من الأدباء والمفكرين والفنانين بمحاولة صنع عقل جديد للكائن الاسرائيلى ولأول مرة فى التاريخ ايضا يكتب هؤلاء الخبراء فى مجال الأدب والفن على عملية غسل الدماغ الاسرائيلى رغم مرور اكثر من خمس قرن (وقت وضع هذا الكتاب) على قيام اسرائيل ، ومن شوائب الثقافة الأجنبية وتأليف تلك اللطبعة الجديدة الخاصة التى اسمها « الاسرائيلى الجديد » .

اننا نستطيع أن نستخلص بعض النقاط من خلال هذه الدراسة التى تدمها لنا معين بسيسو فى كتابه (نماذج من الرواية الاسرائيلية المعاصرة) :

١ — فى مقال للمعلق الأديب اليهودى ل. ا. يودكين بمجلة (الجويش كرونيكل) التى تصدر فى لندن بالانجليزية يقول (حينما كان الأدب العبرى يكتب من قبل الأوربيين اليهود ، فلقد كان تعبيرا عن اهتمام اليهود الغربيين بهذا العالم المحدد .. والآن تغير جوهر المسألة كليا ، فلم يعد الأدب العبرى يكتب فى الخارج ، وانما اصبح يكتب فى (اسرائيل) لقد صار يعبر عن نفسية (الأمة اليهودية) منجزاتها التاريخية ، وخلفيتها الايدلوجية ، مشاكلها الاجتماعية والثقافية وجغرافيتها ايضا .

٢ — ان الأدب العبرى الأصيل لا يمكن ان يكتب خارج اسرائيل، وان الأدب العبرى يكتب اساسا وبشكل رئيسى لاعادة صياغة الشعب اليهودى صياغة روحية ونفسية .

٣ — ان الشخصية الروائية الاسرائيلية الحديثة تصرخ على الدوام مطالبة بحضارة عبرية خالصة تتشكل وتتفرع وتتبلور فى استقلال تام عن كل رواسب الحضارة الأجنبية الأخرى ، وتتم فى اطار (الدولة الاسرائيلية) .

٤ — ان مشكلة « البطل الاسرائيلى المعاصر » — « البطل » من مواليد ١٩٤٨ — بالنسبة للرواية الاسرائيلية الجديدة هو راس السونكى.

٥ — ان العدمية جزء من التكوين الاساسى للرواية الاسرئيلية المعاصرة .

٦ — ان الصراع مع النازى يعتبر مضيعة لوقت الاسرائيلى ، وتمزيقا للجهد الاسرائيلى ، وملهاة للاسرائيليين انفسهم وابعادهم عن العدو الرئيسى الواحد .. الذى هو العرب .

٧ — لقد اعتبر نقاد مجلة (الجويش كرونيكل) ان رواية « ليس من الآن .. ليس من هناك » ليهودا اميهاى ذروة ما وصلت اليه الرواية الاسرائيلية القصيرة ، لأن العدو النازى فى هذه الرواية قد عثر عليه يغتسل بالماء والصابون ،ان الالمانى الغربى الجديد قد اغتسل وطهر نفسه من كل ادران النازية القديمة .. وان اسرائيل تستطيع الآن ان تصافح — بلا قفاز فى اليد — يد المانيا المغسولة من الدم .

٨ — ان التطهر يتم بالنسبة للشخصية الاسرائيلية حين يتم غسل الأيدى فى مياه نهر الأردن .

٩ — من خلال رواية « المذكرة » لهارون ميجيد نجد ان الرواية الاسرائيلية تدخل معترك الصراع بين الأجيال اليهودية حيث نجد ان الحفيد اليهودى يرفض اسلوب الحياة القديمة لليهود ماداموا يمارسون هذه الحياة فوق أرض غريبة ، والأرض الغريبة بالنسبة لكاتب الرواية هى اية ارض خارج اسرائيل (فلسطين المحتلة) .

١٠ — ان ادب الأطفال لا يخلو ايضا من بث الفكر الاسرائيلى الصهيونى ، والذى يسميه معين بسيسو (ادب الحلوى المسمومة) فمن خلال رواية « العالم السحرى لسارة وينجى » للروائية روث رازيل نجد أن ما يثقف الطفل الاسرائيلى هو ممارسة الجودو وان يتعلم الكلمات والرموز السرية وان يكون نموذجه الأعلى فى الحياة هو طرزان أو شمشون او موشى دايان (أو بيجين وشارون) ..

هذه هى بعض النقاط العامة التى نستخلصها من دراسة معين بسيسو لنماذج من الرواية الاسرائيلية المعاصرة (١٩٧٠) . ترى الى اين وصلت الشخصية الاسرائيلية من خلال نماذج اخرى اكثر حداثة من هذه النماذج التى تحدث عنها بسيسو .. ؟ والى اين وصل وكيف تمحور فكرها بعد اكتوبر ١٩٧٣ .. وكيف تفكر الآن بعد خروج المقاومة ؟ كيف تنظر الينا وقد انحدر بنا الحال العربى على هذا النحو الذى وصلنا اليه ؟ اننا فى حاجة ماسة الى كتب أخرى من هذه النوعية التى قدمها لنا معين بسيسو ليس فى الرواية فقط ، ولكن فى شتى مجالات الأدب والفن والفكر .. وعلينا ان نكون على وعى تام بنوعية النماذج المنتقاة وعلينا أن نفرق بين الأدب الرسمى الاسرائيلى الذى يعبر عن وجهة نظر آحادية او وجهة نظر المؤسسة العسكرية وبين الأدب الشعبى او الذى يعبر بالفعل عن فكر الرجل الاسرائيلى بعيدا عن التأثير الاعلامى والعسكرى .

(SICK LITERATURE IN A SICK SCCIETY)
TROUSERED APES

القرد المتسرول

"أدب مـريض فى مجتمع مـريض"

تأليف : دنكان وليامز (نيويورك : دار نشر دلتا ، ١٩٧٣)

د. منى أبو سنة

هذا الكتاب لمؤلف بريطانى كتبه بعد ان قدم بحثا عام ١٩٦٦ امام مجموعة من اساتذة اللغة الانجليزية الامريكيين انتهى بحوار ساخن ولكنه كان خصبا ، اذ ادى الى مزيد من التعمق للفكرة المحورية لهذا المفكر وهى أن الحضارة الغربية مشبعة فى هذا العصر بالعنف والحيوانية ومهمة الأدب تغيير هذا الواقع المأساوى . ذلك ان الأدب فى رأيه ليس مجرد مرآة للعصر وانما هو مسئول عن احداث التغيير . ولهذا يقول هذا المفكر : « ان بحثى فى الأدب لا يتناول الجانب الجمالى وانما يتناول الجانب الأخلاقى والاجتماعى للأدب وتاثيره على الحضارة » .

وتحول البحث الى كتاب عن الأدب الحديث ، أدب دستويفسكى والبير كامى وجون أوزبورن وجارى وبيكيت وسارتر ومجموعة أخرى من الكتاب المعاصرين لمعرفة ماذا يحدث حين يفقد الانسان الرؤية الحقيقية .

وعنوان الكتاب « القرد المتسرول » مقتبس من عبارة فى كتاب الأديب البريطانى سى . اس . لويس « محو الانسان » (١٩٤٣) ، والمقصود به « البطل العصابى » أو « ضد البطل » وهو مماثل

« للمتوحش النبيل » الذى تحدث عنه روسو منذ مائة عام ، او انسان ما بعد الحضارة فى مقابل انسان من قبل الحضارة . والأدب المعاصر يعكس الأزمة الثقافية فى الحاضر من خلال شخصية «البطل العصابى» . فنحن نحيا فى عصر مضطرب ، وفيما مضى كنا نعتمد فى مسارنا على فكرة التقدم ، أما الآن فنحن مهددون بحرب نووية وبالتلوث وانفجار سكانى وتفكك الشخصية بسبب التكنولوجيا والايمان بالعلم . وحين يتوقف الانسان عن رؤية المثل العليا فانه يقع فريسة لثلاثة أمراض : الجنس والعنف والجنون . وهذا ، من وجهة نظر المؤلف ، هو الطريق الذى تتجه اليه البشرية الآن .

ويستطرد مؤلف الكتاب الى ان العصر الذهبى الذى منه تتجه البشرية الى الانحدار هو القرن الثامن عشر ، عصر الكسندربوب وجون درايدن وجونسون وجين أوستن . بل ان بداية الانحلال لا تقف عند حد عصر التنوير وانما تمتد حتى عصر النهضة حيث أصبح الانسان مقياس الأشياء .

وثمة ثلاث ثورات فى ثلاث مجالات : **ثورة سياسية** (الثورة الفرنسية) اى ثورة على السلطة السياسية ، **وثورة دينية** اى ثورة على السلطة فى الدين ، **وثورة ادبية** . وكلها تقوم على رفض السلطة ورفض العقل والاعتماد على الانفعال ، فشعار الثورة الفرنسية (الحرية — المساواة — الاخاء) شعار انفعال يتجه الى الجماهير . والثورة الدينية اتجهت الى الخلاص عن طريق الهداية الذاتية أو الشخصية . والثورة الأدبية تقوم فى الرومانسية وهى عبارة عن تقديس الخيال ورفض العقل . مثال وليم بليك الذى يعتقد ان العقل هو مصدر كل الشرور ، وجون كيتس الذى يرفض العقل ويتجه الى الأحاسيس ، ووليم ورزورث الذى يعرف الشعر بأنه « فيض من المشاعر » ، فجميعهم ضد السلطة ومع العاطفة .

والأفلام المعاصرة تروج لبطل وقح على هيئة قرد على نمط انسان هو معادل لانسان هوبز ، الانسان الذئب .

ان عبادة ما هو بدائى ، وهى امتداد لفكرة « المتوحش البدائى » التى انتشرت فى القرن الثامن عشر ، هى احدى أعراض انحدار الحضارة الغربية ، ويسميها المؤلف خريف الحضارة . ويستشهد بعد ذلك بدستويفسكى باعتباره أول من استخدم لفظ « المضاد للبطل » فى كتابه « مذكرات من تحت الأرض » وتنبأ فيه بالأزمة الثقافية الحالية . ويشير

المؤلف أيضا الى كل من شبنجلر (انحدار الغرب) وتوينبى (دراسة فى التاريخ) وفيدلر (فى انتظار النهاية) وتريلنج (ما بعد الحضارة) ، وكلهم يرددون فكرة انحلال الحضارة الغربية .

أما فيما يتعلق بأدب القرن العشرين فيرى المؤلف أنه فى أحضان العلمانية نشأت الوجودية الملحدة وتأسس مسرح العبث ، وكل منهما ينقصه الايمان بالله . وكامو يدعو الى الانتحار الفلسفى والانتحار البدنى وهما الطريقان المفتوحان أمام الانسان .

ولكن هل من سبيل للخروج من هذه الأزمة ؟

كما يتصور سكينر . فكلها تصورات من شأنها أن تدفع الانسان على أنه قرد يرتدى سروالا أو انه مجرد مجموعة افعال منعكسة كما يتصور سكينر . فكلها تصورات من شأنها أن تدفع الانسان الى الاغتراب . والأدب الذى يروج لهذا التصور هو أدب مدمر للبشرية بينما البشرية تنشد الخلود ويستهويها الدوام .

لابد اذن من أدب مضاد ، أدب يهدف الى الخروج من الأزمة الراهنة التى تواجه الحضارة الغربية ، أدب ينبذ العلم والعقلانية ويعتمد على العقيدة والوجدان .

وفى رأينا أن هذه الرؤية دعوة الى الارتداد الى ما قبل عصر النهضة ، أى الى القرون الوسطى ، عصر سيطرة رجال الدين والاقطاع . أى دعوة الى تشويه كل من عصر الاصلاح الدينى وعصر التنوير . ان عصر الاصلاح الدينى كان تحريرا للانسان من السلطة الدينية التى تزعم أنها صوت الله ، فترهب العلماء والمفكرون والجماهير . وعصر التنوير ، وهو امتداد للثورة الفرنسية التى جاءت كتتويج لهذا المسار ، أى عصر الاصلاح الدينى . وعصر التنوير ينشد تحرير العقل ، ليس فقط من السلطة الدينية وانما من كل سلطة ما عدا سلطة العقل .

والسؤال اذن : ما قوة هذه الدعوة ؟

قوتها تكمن فى سيادتها على العقل الأوربى كحل للأزمة البرجوازية المعاصرة بسبب وعى الطبقات المظلومة والمضطهدة . ولهذا فان هذه الدعوة تريد احلال الفرد محل الجماهير بدعوى انها تتحرك مدفوعة بالعاطفة وليس بالعقل . وهى نفس الفكرة التى يرددها الفيلسوف الأسبانى أورتيجا أى جاسيت فى كتابه « تمرد الجماهير » ويقول وليامز

هذا الكلام بينما هو فى نفس الوقت يدعو الى نبذ العقل . وهذا التناقض الواضح فى موقف المؤلف يعكس مخاوفه الشخصية ، اى انها مجرد استجابة ذاتية لموقف موضوعى . والموقف الموضوعى الذى يتجاهله وليامز يتلخص فى أن عصر التنوير كان تمهيدا للثورة البرجوازية التى يرغب هو نفسه فى انقاذها من الانهيار . كما أنه قد واكب هذه الدعوة الى التنوير تقدم علمى وتكنولوجى ، وان أزمة الحضارة الغربية الآن ليست فى انها تجاوزت العصور الوسطى وانما فى أنها لا ترغب فى تجاوز البرجوازية .

والدليل على ان المؤلف قد تجاهل كل هذه العوامل الموضوعية هو انه لا يعتقد أن انحدار الحضارة الغربية هو بداية لحضارة أخرى اشتراكية ، وانما بداية لفناء البشرية ، حيث ان نهاية البرجوازية فى نظرة تعادل نهاية العالم .

وهذا الاتجاه نحو الارتداد الى الأصول الماضية الذى يكشف عنه هذا الكتاب ، يعبر عن تيار عالمى منتشر الآن . وهو فى نهاية الأمر اتجاه غير علمى وتحد لا منطقى لقوانين التطور .

دليل المصطلحات الأدبية

ترجمة واعداد : احمد الخميسى

النوع الأدبى — الشكل الأدبى

(أصل الكلمة فرنسى) — وقد دخل هذا المصطلح فى علم الادب بعد أن ظهر فى فرنسا فى القرن السادس عشر لتحديد الاجناس والاشكال الادبية التى اشار اليها أرسطو فى كتابة المعروف : « فن الشعر » . وقد أغنى وطور هذا المفهوم كل من « بوالو » و «جوتشيد» وكذلك « سوماركوف » انطلاقا من مفاهيمورؤى «الكلاسيكية». وقد قام هيجل بدور كبير فى تحديد مضمون هذا المصطلح وحدوده ، وكذلك بليخانوف ، وبيلينسكى وبشكل خاص فى مقالته المعروفة « تقسيم الشعر الى أجناس وأشكال » .

ويستخدم المصطلح فى علم الادب المعاصر بعدة مفاهيم مختلفة . وينطلق بعض أساتذة الادب من الاصل المشتق منه المصطلح ، فيقسمون الاجناس الادبية الى : الادب الروائى، والشعر ، والدراما . ويعنى بعض الاساتذة الآخرون بهذا المصطلح الاشكال الادبية التى ينقسم اليها الجنس الواحد ، فاذا اخذنا الادب الروائى فانه ينقسم لديهم الى (الرواية — القصة الطويلة — القصة القصيرة)، وهذا المفهوم هو الاكثر انتشارا فى علم الادب المعاصر حاليا .

وبصرف النظر عن الأختلافات فى تفسير المصطلح المحدد ، فان المقصود بالنوع الادبى هو وحدة البناء الفنى التى تتكرر فى الكثير من الابداع الفنى على امتداد تاريخ تطور الادب ، وهذهالوحدة مشروطة بالطريقة الخاصة التى تعكس بها الواقع ، وطابع علاقة الفنان بذلك الواقع . فاذا اخذنا القصة القصيرة الكلاسيكية كمثال ، لوجدنا أنها تتمتع بوحدة بناء فنى سواء عند تشيخوف أو موباسان ، وأن هذه الوحدة قد تكررت فى تاريخ تطور الادب ، وأنها مشروطة بطريقة خاصة فى عكس الواقع أى التقاط لحظة محددة ، لزمن محدود ، فى مساحة محدودة .

هذا على حين أن مصطلح من نوع « الجنس الادبى » يتمتع بسمة التعميم الاوسع ، غير أنه أكثر استقرارا من الناحية التاريخية . ويمكن تتبع تقسيم الادب الى أجناس (الادب الروائى ، الشعر ، الدراما) منذ أقدم العصور ، وهذا التقسيم نابع من تعدد حالات النشاط الانسانى ، ومن ثم تعدد أشكال التعبير عن ذلك النشاط : فمن ناحية

سنجد أن الادب الروائى يغطى حالة الانسان وهو يتفاعل مع الآخرين ، وهو فى قلب الاحداث ومجرى التعقيدات المختلفة للحياة ، أى أن الادب الروائى يقوم فى هذه الحالة بالتعبير عن حالة الانسان موضوعيا ، باعتباره جزءا من كل عام .

أما حينما يتعلق الامر بالمعاناة الخاصة بالانسان ، وعذابه الخاص فان الشعر يصبح الجنس الادبى الذى يعبر عنه فى هذه الحالة ، باعتباره « ذات » . وأخيرا تتصدى الدراما للتعبير عن الانسان عندما يكون فى حالة « حركة » وفى قلب صدام محدد . وتقود مادة التعبير المعطاة فى الواقع الى اختيار الوسائل الفنية الملائمة لها .

ولا يوجد الجنس الادبى قائما بذاته ، لكنه يظهر فقط ويتحقق فى الاشكال الادبية . فاذا أخذنا الدراما كجنس أدبى سنجد أنها تتحقق فقط عبر أشكالها الثلاثة (الكوميديا — التراجيديا — الدراما) ، واذا كانت الاجناس الادبية لا تتجاوز تلك الاجناس الثلاثة التى أشرنا اليها من قبل (الادب الروائى — الشعر — الدراما) ، فان الاشكال الادبية المتفرعة من كل جنس كثيرة ومتعددة ، بملاحظة أن مصطلح الشكل الادبى أقل اتساعا من الجنس الاصل . وعلى سبيل المثال يشتمل الادب الروائى كجنس على وفرة من الاشكال الادبية : الملحمة ، الاسطورة ، الرواية ، القصة الطويلة ، القصة القصيرة ، الطرائف والنكت ، الخواطر الادبية ، الامثلة والحكم .. الخ . ويشتمل الشعر كجنس أدبى على أشكال كثيرة : الشعر الهجائى ، شعر الرثاء ، وشعر المديح ، وقصائد المناسبات ، والشعر العاطفى ، وشعر التاملات ، وشعر الطبيعة ، وقصائد التروبادور التى ترافقها الموسيقى ، وقصائد الاعراس ، والنشيد ، والاغنية) بملاحظة ان الاغنية الاوربية ترتقى فى كثير من الاحيان الى مستوى الشعر ، أما عندنا فان الوضع مختلف ، باستثناء بعض الاغانى التى تعتمد على القصيدة) .

ان طابع التعبير عن الواقع والحياة ومدى تعقد هذا التعبير هو العامل الاساسى فى تقسيم الادب الروائى الى أشكال أدبية ، وعلى سبيل المثال فان موضوع الملحمة هو الحدث أو مجموعة الاحداث الكبرى التى يعنى بها عموم الشعب ، بينما أن المشاهد المستقلة هى موضوع القصة القصيرة ، فى الشعر سنجد أن العامل الرئيسى فى تقسيم الشعر كجنس أدبى الى أشكال هو خاصية الشعور المعبر عنه ، فالنشيد هو شكل مشاعر الانتصار والحماس وغير ذلك ، وقصائد الرثاء شكل المشاعر الحزينة .. الخ .

فى الدراما سنجد أن العامل الرئيسى فى تقسيمها الى أشكال هو علاقة ، أو موقف الفنان من الواقع ، موقفه من مادة التعبير ، فالفنان الذى يلتقط جوهر الواقع من زاويته المضحكة ، الساخرة ويود أن يعكسه من هذه الزاوية سيتجه الى الكوميديا ، والعكس صحيح بالنسبة للتراجيديا .

ومن الملاحظ فى تاريخ الادب أن نفس الشكل كان يكتسب عدة أسماء أو مصطلحات لا تتسم بفروق محددة قاطعة : القصة القصيرة أو الـ « نوفيلا » .. الخ . وسبب ذلك يعود الى أن الاشكال الادبية ليست الاشكال المحددة النهائية للابداع الفنى . فالشكل الادبى يظل محتفظا فى أحيان كثيرة بملامح وخصائص الجنس الادبى الذى تفرع منه (من الممكن العثور دائما على ملمح روائى فى قصة قصيرة هنا أو هناك) ، فضلا عن أن كل عمل أدبى ينطوى على ملامحه الخاصة به والتى تفرضها احتياجات الحياة المتجددة وطبيعة المادة التى يصوغ منها الفنان عمله ، أضف الى ذلك موهبة كل كاتب وقدراته الخاصة ، أى أن للعمل الادبى شكله الذى لا يتكرر ، وبهذا المعنى الاخير ، يتحدد الشكل الادبى باعتباره وحدة المضمون والقالب ، مع الاخذ فى الاعتبار الدور الاساسى للمضمون .

* سينما *

من "برج المدابغ" الى "بيت القاضى"

محمد الشربينى

بقدر ما يعد فيلم ((بيت القاضى)) مفاجاة بالنسبة لمخرجه احمد السبعاوى الذى قدم سلسلة طويلة من الافلام الهابطة بعد سلسلة اخرى من الافلام المتنوعة التى عمل فيها مساعدا للمخرجين، وبقدر ما هو عودة الى المسار الطبيعى بالنسبة لكاتب السيناريو عبد الحى اديب الذى يقدم قصة اسماعيل ولى الدين والتى بها كل المشهيات المتعارف عليها فى السينما المصرية فى اطار جديد يناقش فى مباشرة - مقنعة وليست فجه - تفاصيل الواقع المصرى المعاصر والتى لابد أنها خرجت بعد دراسة للاوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الحالية تعيد للاذهان فيلمه ((باب الحديد)) الذى كتب له القصة والسيناريو والحوار بعالمه الثرى وتعبيره الصادق من الواقع ، بقدر كل هذا فان الفيلم يناقش قضايا هامة وغير متوقع أن يقدمها فيلما مصريا بهذه البساطة الاسرة . ويطرح العديد من المشاكل التى تصطرع فى المجتمع المصرى وتغلى بداخله .

واذا كان تاريخ احمد السبعاوى السينمائى ينفى اهتمامه بواقع بلده ، جريا وراء الافلام الاستهلاكية التى تنسى بمجرد الانتهاء من المشاهدة ، ومجاراة لرؤية تجارية خالصة بتقديمه تهريجات لم تبدأ بفيلم ((عنتر شايل سيفه)) أو ((المتسول)) أو ((بدون زواج افضل)) .. الخ، ولم تنتهى بفيلمه ((الاشقياء)) أو ((نعيمة فاكهة محرمة)) ، لانه حتى الموضوع الهام والجيد قد أفسدته هذه الرؤية، وقعنى بهذا فيلمه ((برج المدابغ)) وهو يعتبر اهم افلامه السابقة قبل فيلم ((بيت القاضى)) ، وان كان كاتب السيناريو هنا هو المحك فان المخرج يظل فى النهاية هو صاحب الرؤية وصاحب الفيلم رغم بديهيات القوانين التى تحكم صناعة السينما عندنا ، فلنر ماذا فعل المخرج فى الفيلمين .

* برج المدابغ :

حين تنبأ الكاتب المسرحى نعمان عاشور عام ٧٤ محذرا فى مسرحيته ((برج المدابغ)) من جراء سياسة الانفتاح التى اتخذتها الدولة كدعامة لاقتصادنا فكانت السبب الاول فى الانهيار التدريجى ، كان قد قدم فيها نموذجا من المستغلين ((الشيخ سلامة)) الذى يغتنى فجاة ، بعد عقده صفقة بيع جلود ، فيبنى عمارة ضخمة فى

الدقى يتنازع عليها اولاده طمعا فى الاستحواذ بنصيب اكبر ! فولده (عصام) قد فتح بوتيكا اسفلها ، ويريد أن يحول المسجد الذى أسسه والده من أجل الاعفاء الضريبى الى بوتيك اكبر ، ولا يقف طمعه ، فهو ينظر لشقق زوجة والده التى تؤجرها مفروشة للسياح العرب الوافدين للاستمتاع فى هذه المنطقة ، وهكذا هو حال أخته (فوقية) وزوجها (حنفى) ، ويقف فى وجوههم جميعا الابن الاكبر (هشام) الاسير العائد الفاقد لاحدى رجليه فى المعركة وزوجته (نادية) حيث يرغبان فى العودة لبيت المدبح ، وامام كل هذا لا يجد الشيخ سلامة سوى الفرار تحت أصوات انفجارات تهاوى العمارات حول عمارته .

ولان الواقع المعاش قد اثبت صدق نبوءة نعمان عاشور ، فقد حدثت تغيرات خلال عشرة اعوام بين تاريخ كتابة المسرحية وتاريخ انتاج الفيلم ، فلم تعد القضية هنا هى التنبؤ بعد ان اسفرت السياسة الخاطئة عن وجهها الصحيح بانحيازها الكامل لصالح الشرائح الطفيلية ، ولكن صناع الفيلم لم يهتموا مطلقا بكل هذه السنوات ، بل انهم كادوا أن يفرغوا موضوع المسرحية من محتواها الفكرى والاجتماعى ، فيصبح الفيلم فى النهاية اشبه بالهزل المتكرر ، فالشيخ سلامة (عادل ادهم) يكون همه الاكبر هو النساء ، وينحصر دور زوجته دولت (نجوى فؤاد) فى مطاردته ، ولا يفقد هشام (فاروق الفيشاوى) ساقه فى الحرب بل رجولته ، وتتحول شخصيته مبارك (يونس شلبى) المثقف الحكيم الى مخ ابله يردد الكلمات الجوفاء بغرض الاضحاك ... الخ . من تحولات تفقد الفيلم جدة المسرحية واهمية القضية التى تطرحها ، ولا ينسى هنا اضافة شخصية مضيفة الطيران (رغدة) التى تتاجر فى المخدرات مع عصام (صلاح السعدنى) وتتزوج الشيخ سلامة ، فيتحول الموضوع الى حكاية بوليسية، وكذلك خناقات النساء ورقصهم .

وكان من الممكن أن يكون هذا الفيلم جيدا وهاما مادام الموضوع الاصلى يعطى هذه الامكانية،ولكنهم مزقوا أوصال المسرحية واجهضوا عمل المؤلف بل واسمه .

※ بيت القاضى :

الفيلم يتحدث عن هؤلاء الذين حاربوا وانتصروا وخسروا الكثير فى حرب اكتوبر ٧٣ ، وكانت اهم الافلام التى تحدثت عن هذا الجيل هو فيلم ((سواق الاتوبيس)) فالواقع فى الفيلمين يدير ظهره لهم ويتركهم وسط التغييرات الاجتماعية التى حدثت بعد توجه الدولة وقوانينها التى سمحت للطفيليين والهباشين السيطرة على مقدرات الامور.

وفى ((بيت القاضى)) لا يستطيع حسن الاكتع (فاروق الفيشاوى) الذى طارت ذراعه فى الحرب امام اغراء الانفتاحيين وبريق المال ، وبعد أن تغيرت معايير النجاح والصمود ، وبعد أن تهدم منزله بواسطة مالكه الذى استصدر أمرا بالازالة فمات والد حسن ، وجنت والدته (ناهد سمير) فهامت فى الشوارع تنعى البيت المهدم ، فانه الآن يصبح بلا وجود ، او بوجود لا معنى له حيث يعمل فى ركاب المولد ، ويعيش فى أحد الخنادق مع راقصة (سعاد نصر) فى ضياع جديد، وهو يتوه دائما فى معمعه رجال المعلم النقاش (محمد رضا) الذى يلبس لباس الورع ويرشح نفسه فى انتخابات مجلس الشعب ويفعل مثلما يفعل لصوص الشعب وناهبى قوته، يشترى الاصوات ويضحك على العباد بالكستور وبالاقمشة وبالتهديد تلويحا بلقمة العيش .. الخ . مما لا يخفى على احد ، خاصة وأصداء المعركة الانتخابية الاخيرة مازالت فى الاذهان ، ومن الذى يواجهه فى الانتخابات مرشحا ، انه أحد أبناء هذا الجيل ، انه ربيع الخوانكى (أحمد عبد الوارث) المحامى الاشتراكى الذى يقدر حجم اللعبة حوله ، فيحدد دوره من خلال توعية وانتشال الناس من هذا الغياب ، وهما الاثنان — الاكتع والخوانكى — كانا زملاء الجبهة مع ثالثهم فتحى الدفراوى (نور الشريف) الذى يعود والصراع على اشده بين الطفيلية بسطوتها وسيطرتها البوليسية وثرائها

المبهر وبذخها الساحر ، وبين الوطنيين المدافعين عن حق الشعب الضائع من أجل حياة أفضل ، يعود فتحى بعد هجرة اجبارية خارج الوطن ، حيث لفقوا له تهمهم الشهيرة ودسوا له المنشورات وسجنوه من أجل ذلك عامين ، ولكنه من هؤلاء الذين يجبرون الملاذ الاول والاخير فى الوطن مهما كانت المعاناة فيه ، ومهما كانت مجرد الحياة الادمية البسيطة غير ممكنة وسط تفاقم الاوضاع ، وهكذا هو يعود ليكتشف أن الواقع لم تتغير مظاهره فقط بل وتغيرت سلوكيات الناس وتغيرت المعايير التى تحكم والقيم التى تسود، ويعرف تدريجيا أن المعلمة سمية (شويكار) زوجة أبيه بعد أن دبرت جريمة قتل أبيه فى الحمام قد تزوجت صولا فى البوليس (حاتم ذو الفقار) واستولت على البيت وحولته الى لوكاندة تعيش فيها مع اختها انصاف (دلال عبد العزيز) ، يعرف فتحى أن المعلم النقاش وصول الشرطة واعوانهما وراء كل هذا طمعا واستغلالا ، وداخل هذا النسيج المتشابك من الاحداث الزاعقة تصطرع الافكار الهامة حول لقمة العيش وأهميتها ، عن الديمقراطية وضرورتها ، عن الجماعات الدينية وتطرف بعض رجالها والتى تتخذ الدين ستارا مظهريا دون اهتمام بجوهره الحقيقى، عن اهتمام الناس بالتفاهات بسبب انعدام الاهداف ، عن الشعور بالانتماء الذى يتراجع أمام تفاقم الاحساس بأن الوطن لم يعد لجماهير الشعب بل لقلة منه تنهب الكثرة وتستلب حياة الغالبية ، وتحميها ترسانة قوانين تزيد من فقر الفقراء .

وبالرغم من التشابهات الدرامية مع مصادر اخرى ، الا أن الفيلم لا يفتقد فى النهاية صدقه وواقعيته رغم بعض التلفيقات غير المنطقية كانبهار فتحى الكامل بكل ما يحدث حوله ، والنمطية فى رسم الشخصيات ، الا أن أحمد السبعاوى ينجح فى تجسيد هذا العالم ، ومعتمدا على سيناريو محكم لعبد الحى أديب وحوار بسيط يناقش مشاكل معقدة ، وان ظلت بعض الشخصيات هامشية رغم أهميتها مثل ربيع الخوانكى ، وانصاف ، وغير ضرورية رغم وجودها مثل الراقصة ، وينجح شيخ المصورين (وحيد فريد) فى اعطاء الصورة دلالتها ، واضاءة مشاهده وقدرته على تصوير الجو العام فى الحارة بشكل طبيعى ، ويصبح من تكرار القول أن نشيد بمقدرة ممثلينا فهم يثبتون دائما أنهم طاقات تحتاج لكتاب مبدعين ومخرجين خلاقين ليخرجوا ما بهم من كنوز مدفونة ، وهكذا كان نور الشريف دائما ، ويقف بجواره فاروق الفيشاوى ومحمد رضا وحاتم ذو الفقار وأحمد عبد الوارث وسعاد نصر ودلال عبد العزيز وشويكار ومعالى زايد وناهد سمير وحافظ أمين وشعبان حسين وعلى عزب .

وبعد ..

هذا فيلم يثبت أن بمصر فنانون قادرون على صنع فن جيد وجاد ، تحية لمخرج الفيلم وكاتب السيناريو والحوار ولمنتجه الفنى سامى شلبى ، ولمجهود العاملين فى الفيلم الذى يختلف بالتاكيد عن كل أفلام المخرج ، والذى نود أن يكون بداية صحيحة للاتجاه نحو فن يهتم بقضايا الناس .

مســـرح

الحلاج.. مجذوباً نحو النور..

ناصر عبد المنعم

فى الذكرى الثالثة لرحيل الشاعر « صلاح عبد الصبور » (اكتوبر ١٩٨٤) يعرض مسرح الطليعة السهرة المسرحية « الكلمة والموت » ، وهو عنوان يدفعنا الى تصور انها تمثل بانوراما لحياة وشعر واعمال الكاتب الدرامية ، ولكنها جاءت بالتحديد اختصار لمسرحيته الشعرية « مأساة الحلاج » ، التى يتناول فيها حياة « الحسين بن منصور الحلاج » ، الذى ولد حوالى منتصف القرن الثالث الهجرى واتجه فى شبابه نحو الصوفية، وتلقى خرقتها التى ترمز للانخلاع عن الدنيا والفناء فى الجماعة الصوفية ، ثم اختلف مع صوفية عصره وأخذ فى الاتصال بالناس والتحدث اليهم نابذا خرقة الصوفية ، مجمعا حوله الفقراء فى محاولة لبث الآراء الاصلاحية التى سجن وحوكم بسببها !

والمسرحية تبدأ من حيث يبدأ الحلاج فى مزج مواجده الصوفية بآلام الناس ، رافضا مجانبة الدنيا فى زمن استولى فيه الشر وتمكن ، منفردا وسط الجماعة الصوفية باحساس مختلف للحلول .

ولذلك النور الباطن الذى يتخللهم ويرون فيه درب الخلاص ، وهو سر يلكتشف ويعزل مكتشفة عن الكون الحافل بالشر .

يقول « الشبلى » صديق الحلاج :

الشر قديم فى الكون
الشر أريد بمن فى الكون

كى يعرف ربى

من ينجو ممن يتردى

لكن الحلاج يصر على ان هذا الاعراض عن الدنيا وقد تمكن منها الشر انما هو اظلام يحجب قبس النور المتوهج فى قلب الصوفى . فهو يقول :

الشر استولى فى ملكوت الله

حدثنى

كيف اغض العين عن الدنيا

الا ان يظلم قلبى !

وللشر عند الحلاج دلالة اجتماعية محددة حين يساله الشبلى :

الشر

ماذا تعنى بالشر

فيجيب الحلاج :

فقر الفقراء

جوع الجوعى

فى اعينهم تتوهج الفاظ

لا اوقن معناها

وينجذب الحلاج الى الناس فى اختيار واضح يدعوهم الى مائدته ، وهو فى سبيل هذا

لا يمانع فى دفع أى ثمن حتى لو كان التخلى عن خرقة الصوفية ، فهو يقول :

انوى أن انزل للناس

واحدثهم عن رغبة ربى

الله قوى . يا ابناء الله

كونوا مثله

الله فعول . يا ابناء الله

كونوا مثله .

الله عزيز يا ابناء الله

ويتصل الحلاج بالناس الغرباء والفقراء يحثهم على الفعل فيقبض عليه ويقاد الى السجن ثم الى المحاكمة متهما بالكفر والزندقة والعصيان وببذر بذور الفتنة عند العامة، والتعرض للحكام والاتصال باعداء الدولة .. وفى محاكمة يحضرها جموع الفقراء يطرح عليهم القاضى أن الحلاج كافر يتحدث عن تجلى الله له وعن حلوله فى جسده ، وأن حديثه عن الفقر ما هو الا قناع كى يخفى كفره بالله .

وبهذا يصوب الحكام اخطر اتهام للحلاج ، وينجحون فى أبعاد الناس عنه ، بل ويدفعونهم دفعا نحو ادانته والاشتراك فى الحكم عليه على نحو ما يريدون هم حتى يسود القول بان العامة قد حاكمت الحلاج ، ورأت قتله !

أما عن العرض الذى تم تقديمه فهو ليس اعداد للنص ، وانما هو اختصار اعتمد على تكثيف الشخصيات وعرضها ، فمثلا تم استبعاد شخصيات مثل « ابراهيم » ، ودمج بعض ما يخصه ويفيد فى تحريك الحدث ودفعه فى دور «الشبلى» صديق الحلاج ، بالاضافة الى اختصار عدد من الجمل والكلمات وضغط المشاهد .

وقد جاء أختصار بعض المشاهد وأهمها مشهد « الناس والحلاج » ليؤثر على رؤية الشاعر فى بنائه لشخصية « الحلاج » وعلاقته بجموع الفقراء والتى فى سبيلها لقى نهايته المأساوية ، وخلقت منه شخصية تراجيدية من الطراز الاول .

* الموسيقى

جاءت موسيقى العرض التى وضعها « محمد جاد » ضعيفة ، حيث اعتمدت أولا على أيقاعات خرجت بشكل « خبط » عال ومزعج الى حد بعيد سلب المواقف الدرامية قوتها ولم يخدمها ، كما اعتمدت ثانيا على لحن المقدمة والنهاية الذى يؤديه « الناس » ويصفون فيه كيف ادانوا الحلاج بانفسهم وهو لحن افقد الموقف كثير من روعته ، ولعل ثبوت المشهد من الناحية الاخراجية قد ساهم فى هذا الشعور .
واعتمدت الموسيقى أخيرا على اداء فردى « لهشام جاد » يصور به حالة الحلاج ، ولست أرى ضرورة لهذا الغناء، ولو وجدت ، فلماذا يقم به « محمود مسعود » الذى أدى دور الحلاج ، لو حدث لكان افضل من « هشام جاد » الذى يفتقد لامكانية الغناء الفردى ! ان الموسيقى والالحان فى مجملها لم تنجح فى تخلل نسيج العمل ، وبدت عنصرا خارجا عنه وغير متجانسة معه .

* الديكور:

لم يتخط الديكور الذى صممه مصطفى الشرقاوى حدود تقديم تفسير بسيط للنص المسرحى حيث اعتمد على مساحة أمامية خالية ضمت كل المشاهد ما عدا المحاكمة التى جرت فى الخلفية فى اطار تكوين من مستويات متدرجة فى علوها لتحقق السيادة للقاضى وللسلطة المحركة له والاعلى منه والمتمثلة فى الشخصية المقنعة .
وفيه تجريد يتوافق مع رؤية المخرج ، حيث تكتسب ماساة الحلاج امتدادا يتجاوز حدود الزمانية والمكانية .

* الممثلون

اجاد « محمود مسعود » اداء شخصية « الحلاج » بقدرة واضحة ووعى وتميز ببساطةالاداء والابتعاد عن المبالغة ومحاولة استبطان احاسيس ومواجد « الحلاج » المختلفة،وجاء تعبيره الخارجى « الجسدى » تعبيرا راقيا عن هذا الاستبطان ، اما « سامى مغاورى » «أبو عمر» و « محمد درديو » « ابن سيمان » فلم يضعا حدا فاصلا بين الاداء البريختى المعتمد على ابتعاد الممثل عن

الشخصية التى يؤديهـا ابتعادا نقديا « محسوبا » بهدف تعريتها ، وبين السخرية الكاملة وعدم تجسيد الشخصية بابعادها المعروفة .

فجاء مشهد محاكمة الحلاج هزلا كاريكاتيريا ضعيفا .

* الاخـراج

اذا كان مشروع « الكلمة والموت » فى بدايته قراءة مسرحية « لمأساة الحلاج » فاننا قد شاهدنا عرضا مسرحيا فى النهاية .. ولهـذا فان العرض متخبط فى حالة وسطى بين مجرد القراءة المسرحية وبين التنـاول الاخراجى المسرحى،وهو لا ينقص المخرج « احمد عبد العزيز » فقد ظهر بجودة فى اعماله السابقة المتميزة للمسرح الجامعى .

ولكننا فى الكلمة والموت نحس فراغا « مسرحيا » وسكونا فىبعض مناطقالعرض، بالاضافة الى انه لم يستخرج كل ما فى النص من امكانيات درامية ، فجاء مشهد الافتتاح ضعيفا وغاب الناس « جموع الفقـراء » عن الرؤية المسرحية داخل اطار العرض ، رغماهمية علاقتهم ــ دراميا ــ بالحلاج وانتهاءا بموقفهم منه فى المحاكمة .

وهـذا لا يلغى وجـود مشاهد جيدة ولمحات متميزة فى مشاهد اقتياد الحـلاج للمحاكمة ، وفى مائدة الحلاج مع الفقراء ، وفى شخصية المقنع القابع فوق القاضى .. كما لا يلغى التوظيف الجيد للاضاءة وخصوصا فى مشهد (الزنزانة)،وتحقيق النعومة فى الانتقال من مشـهد الى آخر ٥

القصة المغربية بين المحاولة والتجاوز

أحمد اسماعيل

* « ان اثارة ما يمكن ان يسمى بازمة الثقافة ، يعنى فى المفهوم التاريخى ، أن هناك وعيا بالمأزق الحضارى الذى يوجد فيه العالم العربى والفترة الراهنة نتيجة عوامل داخلية وخارجية . وما الجدل الذى يدور منذ بداية عصر النهضة حول الاصالةوالمعاصرة والشرق والغرب ، وما الانتصارات والنكسات المسجلة منذ قرن ، .. الا مظهر من مظاهر تحول بطيء يجرى فى أعماق المجتمع العربى . من هذا المنظور فان الادب الاصيل ، باعتباره من مكونات الحقل الثقافى ، يوجد فى بؤرة الصراع لانه يطرح وعيا ممكنا على المستويين الاجتماعى والاستطيقى ، فيتصدى لنقد الواقع وتعرية التناقضات ، ويعمل على خلق دينامية التغيير الذى تعتبره الطبقة المهيمنة ، التى تصدر عن وعى زائف ، (نهاية العالم) لا (نهاية لاستغلالها) حسب تعبير لوكاتش .

عبر هذا التحديد ، يقدم الاستاذ أحمد اليبورى مدير تحرير مجلة آفاق المغربية ، عددها الخامس حول القصة المغربية وقضاياها .

فالسؤال المطروح على المهتمين بشئون القصة المغربية. كما يطرح الناقد ادريس الناقورى « هل عندنا قصة قصيرة فى المغرب » ؟

والاجابة طويلة ومعقدة ، « فلا يجادل أحد فى أن الرياح الفكرية التى هبت على العالم العربى ، وتسربت الى بناياته الاجتماعية بعد أن اخترقت الحواجز والحدود الجغرافية وغيرها ، كانت ذات تاثير ، وفى أنها وجهت كثيرا من الاعمال الادبية والفكرية ورسمتها بطابعها الخاص فظهرت لدينا القصة المباسانية والتشيكوفية ، كما انتشرت عندنا قصص تستوحى الكثير من تجربة هيمنجواى وجويس وفولكنر ثم توالت قصص وجودية وسريالية وقصص واقعية اشتراكية وواقعية جديدة ، ولكن الجدال حول مصدر وطبيعة هذه المدارس والمذاهب : فهل تعاقبها فى التجربة القصصية العربية ، والمغربية بالذات يعود الى الواقع الموضوعى أم الى مجرد التقليد والجرى وراء الاشكال المستجدة والتقليعات الطارئة ؟

وهكذا تتفرع الاسئلة ، وتتشابك حول النشأة وما أعتورها من تاثرات،حيث يكشف عن ذلك واقع الدراسات التطبيقية لاهم الكتابات التى ظهرت فى العقد السبعينى أحمد المدينى — أحمد بوزقور — محمد عز الدين التازى — أحمد المدينى — أحمد بوزقور محمد الهرادى — مصطفى الشاوى — محمد العياشى . « فهذه القصص جديدة بعدة معان — فهى جديدة لانها تعبر عن واقع متحول وجدلى وتحاول استيعاب جدليته المتنامية » ، ولهذا فهى تنتمى الى الواقعية الجديدة التى تقوم على ثلاثة مداميك اساسية هى نفسها العناصر الثلاثة التى يحتويها هذا الصنف من القصص :

* اعتبار كل حدث أو موقف ذا دلالة أجتماعية أو ذهنية .

* العنصر الرومانسى الذى يكشف صفات الفروسية

والبطولة والنبل فى الانســـان العـــادى .

* التاثر بالادب والفلســـفة والفكر الاشتراكى (العلمى) أو السياسى .

هكذا يخلص الناقد ادريس الناقورى بهذه السمات العامة والملامح البارزة لطبيعةالقصة فى العقد المـــاضى .

* المســـتوى بين الـكتابة والكاتب :

وفى المنظور الثانى تطـــل رؤية الناقد محمد عز الـــدين التازى ، فى محاولته النقدية للقبض على أغنى المستويات ــ وهو الراوى ســـواء فى القصة المكتوبـــة أو فى المتلقى علـــى السواء .

فالراوى « كما هو معروف فى الحياة اليومية هو كل انسان ينقل لنا معرفته عن عالم ما ، مستخدما كل الوسائط التعبيرية من لغـــة واشـــارة ووصـــف وتشخيص وتناوب بين ضمائر الحكى وتخيل للمستمع المخاطب ــ أما فى الاعمـــال القصصية والروائية فهو يتواجد داخـــل النص فى وضع اشـــكالى ولا يتحدد وجوده الا من خـــلال علاقته بالكاتب ، تلك العلاقة التى تتراوح بين أن ينـــوب الراوى عن الكاتب فى تقـــديم رؤيته للعالم أو أن يحقـــق استقلاله فى الوصف التشخيصى وامتلاك معرفته الخاصة ، وأن يتبادل الدور مع الكاتب فى لعبة الحضور / الغياب .

ويمضى الباحث متتبعا ذلك الصوت الكامن فى اعمـــاق الكاتب المغربى حتى يصـــل الى « عمق لحظة الكتابة » حيث يتلبس الكاتب دور الخالق « انه يخلق الشخوص ويجعلها تتحرك فى مسار سردى ينظـــم آليته » أما المصائر ومحـــاولة الوعى والتواجد فى بيئة اجتماعية ما ، والتامل الصافى أو القلق أو المعاناة اليومية ، فالكاتب من يرتب كل ذلك لكنه يوجـــه هذه الامور لصالح حضـــــور عميق متميز لشخصية ما » . ولكننا عندما نتامل تشـــخيص التازى ، نحـــار فى استخلاص اجابة محددة فهـــل هى اذن سطوة الكاتب علـــى النص القصصى .. أم انهـــا خطوة الراوى لدى الكاتب ؟!

* شـــهادات :

وبالاضافة الى خمسة قصص يحتويها العدد الخاص ، وعشرة دراسات لواقع القصة القصيرة تاتى شهادتى القاص أحمـــــد بوزفور والنـــــاقد الميلودى شفموم .

ففى شهادة بوزفور يحـــكى قصة الاعماق ــ فهى « ليست شعرا » « وليست دراما » ــ ولكنها من لغة تنسج وتخبـــز ومحكوم عليها بالفعل والفاعل والحال ؟

وفى محاولة مستعصية لشرح أبعاد هذا الوجـــع ــ تمضى شهادة القاص .. « كلا ليس رفضا ولا ثورة ولا تاصيلا ولا أصالة ولا ..... ولكن فى يدى النار وهذه القصـــة صرا فى النجدة ليست صيحة المخـــاض ولا حشرجة الاحتضار » .

ترى ما هى الكتابة اذن .. وعن اية مادة واقعية تعبر ؟

يجيب القـــاص « الكتابة بصدق كالسير فى حقل النام »!

* ليبرالية قصـــصية .. أم تحرير للابداعية :

أما شهادة الميلودى فتتعرض الى الاجابة عن الســـؤال الابدى .. ما القصة ؟ ولكنها الاجابة المستحيلة ــ « ومـــع ذلك فان لدينا جميعا فـــكرة أو احساسا عمـــا تكونه القصة » .

والسؤال هل يكفى هـــذا الاحســـاس لكى يكتب المـــرء قصة ــ نعـــم ــ يقـــول الميلودى « اذا كان يتوفر على حد أدنى من الموهبة » !

ان المهم بالنسبة للابـــداع هو تشجيع الاختلاف وتغذيته والدفع به الى أقصى حدوده.

وينتقل الشاهد الى ســـؤال آخـــر ــ عن أى شىء يكتب الكاتب ؟ يقـــول هنرى ميللر « عن شىء واحد فقط . انـــه يكتب عن ذاته » .

وتظل الشهادة غارقـــة فى ذاتها ــ متلمسة الطريق الى موضــــوعها ومطـــالبة بتلك الليبرالية « التى لا تصـــلح سوى فى مجال الابداع ــ بل انهـــا ضرورة لممارسة الابداع ــ وللتغلب على الســـلفية النقدية والقصية ، شريطة أن نســـاعد الكاتب بالنشر والمناقشة ــ بعيدا عن كـــل تعسف نظرى ». ؟!

فى ذكرى السنباطى .. غاب أهل الفن

مصباح قطب

فى فترة الالق الاولى التى صاحبت النهضة الوطنية برزت الحان رياض السنباطى مع شدو ام كلثوم ابداعا فى اطار حركة فنية وثقافية وحضارية ، جاءت كرد فعل للاحتلال البريطانى ولطول سنوات التخلف والتحجر .

ويوم ٧ اكتوبر الماضى وافق الذكرى الثالثة لرحيل الموسيقار رياض السنباطى ، واهدته وزارة الثقافة فى هذه المناسبة شهادة تقدير — متأخرة — لما اسداه للنغم وللثقافة الموسيقية والفنية فى مصر ، وفى اطار الاحتفال بالذكرى ايضا . اقامت جمعية أصدقاء السنباطى حفلا بقاعة سيد درويش بالهرم ، القت فيه د. نعمات فؤاد — نائبة رئيس شرف الجمعية — كلمة دارت حول مغزى الاحتفال بذكرى الفنان ، واوضحت ان ذكرى المبدعين ليست منتهزا لطقوس رثائية وشكلية ولكنها فرصة يجد فيها الصدق والشعب نفسهما ويجددان حيويتهما باستلهام عطاء السابقين .

وقد كان السنباطى — غير كونه مبدعا — متذوقا يقرأ ويسمع ويتأمل وينصت كثيرا ، لذلك جاء فنه نابضا حيا بالحس والتعبير بعيدا عن الاقتباس والالتباس ، ولم يكن الطريق سهلا لتشق اعمال هذا الفنان طريقها الحريرى الى اذن المستمع المصرى لتتلقفها الافئدة وكانها تميمة الحب الضائع التى افتقدها العربى فى واقعه فسعى اليها فى شدو غنائيه الكبار .

ومنذ تغنت ام كلثوم برائعتها — رباعيات الخيام — كما تقول د. نعمات قصرت المسافة بين القصيدة والانسان العادى واكد هذا المعنى ما تلاها من قصائد شاعت وتغنت بها الجماهير « ولد الهدى » ، مصر ، الاطلال ، اراك عصى الدمع ... »

* ولم يستكن السنباطى الى هذا الخدر الذيذ لاغانى الهيام والغرام فقط ، بل كان له فى الاناشيد الوطنية باع وسبق « نشيد الجامعة ونشيد الشباب » .

وهو هنا يبتعد كثيرا عن التسطيح والتشنج ويعمد الى المقامات الرفيعة والتعبير المناسب ليضمنه مشاعره الوطنية .

وفى النظرة الاخيرة فان ظاهرة السنباطى/ام كلثوم ومعهما زكريا احمد هى ظاهرة ادبية موسيقية بارزة تحتاج الى مزيد من تسليط الاضواء .

اما — د. سمحة الخولى — رئيسة اكاديمية الفنون ، فقد انصب حديثها حول بعض المميزات الموسيقية لالحان السنباطى ، من خلال ٩٠ لحنا متنوعا له درستها الاكاديمية ، تبين منها حرصه على المقامات العربية حتى تلك التى هجرها الملحنون وبعث الروح والحيوية فى تلك المقامات .

* وقد احتل مقام «الهزام» المرتبة الاولى فى استخدامات السنباطى الموسيقية « سلوا قلبى تمثل نموذجا لهذا المقام»

* يليه مقام « الرصد » فى المرتبة فقد احتل ١٥ لحنا من القائمة .

* وبعد ذلك ياتى المقام الشهير « البياتى » والذى ظن الكثيرون — ولا يزالون — انه الاكثر مشاعا وملاءمة للذوق المصرى بتراثه الوجدانى الزراعى الذى يشكله الافق المفتوح والنبت المغروس فى الارض .

* اما استخدام السنباطى « للنهاوند » وهو المقام القريب من النغم الغربى ، فقد كان استخداما حاذقا ذا ملمس فنى متميز ومتمتع بمقدرة عالية من المحافظة على استمرارية الاستخدام الجمالى والتعبيرى من خلال الموروث العربى ولفتت د. سمحة الى اغتراف السنباطى من معين الفن الشعبى فى بساطة اخاذة تكشفها أغنيتيه الشهيرتين «على بلد المحبوب وديني » و « الليلة عيد » .

* ومن طول ما سمعنا عن اسحاق الموصلى وزرياب وغيرهما ، دون أن نرى اثرا للدرس النقدى لاعمالهم فى موسيقانا ، فان السنباطى يبقى وحده الرابطة بين عصر تولى كان الفن فيه حليف الترف والمترفين وبين عصر أتى فى غضون حركة وطنية شاملة ولكن تحت نفس الراية تقريبا.

* واشادت د. سمحة الخولى بالايام القلائل التى قضاها السنباطى مدرسا للتلحين العربى « بالكونسرفتوار » . وطالبت الباحثين الموسيقيين ببذل جهود أوسع لتحليل مضامين الاعمال الفنية لهذا الفنان .

* أما عاشق السنباطى فرج العنترى — عضو الجمعية فقد اعتبره استاذا بالنغم للقومية العربية، ورائد صحوة فنية كان يراد ايامها للوطن تخديره بزائف الاغانى والافكار لينصرف عن النهضة الى الخمول والتبعية .

* وتحليلا لاحد المواقف المتشابهة مع الاعمال الفنية العالمية يقول العنترى : كما لا ننسى كيفية تلحين « فيردى» لمشهد السكير فى أوبرا عطيل، فان المرء لابد أن يشيد بالتنغيم الثرى لكلمة « سكا ١١١١ رى» فى اغنية الاطلال لام كلثوم والتى لحنها السنباطى .

* واذا كنا جادين فى البحث عن محاولة للخروج من المسرح الجنائى — على حد قول العنترى — الى المسرح الغنائى فان تبعد أعمال السنباطى يعد على جانب كبير من الاهمية فى هذا الصدد .

جانب فنى ..

وجانب الاداء الفنى فى الاحتفال تكفلت به فرقة أم كلثوم للموسيقى العربية بقيادة حسين جنيد ، حيث أدت مقطوعة موسيقية للفقيد أعقبتها اغانى لاحمد ابراهيم وتوفيق فريد واجلال المنيلاوى والمجموعة ، عدا عزف منفرد على القانون لمايسة عبد الغنى « الحب كده » بمصاحبة الكونترباس والايقاع .

مجرد تساؤلات

فاذا ما نحينا جانبا الشكل التقريرى للاحتفال فيما نكتبه فسوف نجد انفسنا بازاء عدة ملاحظات هامة :

* فقد تخلف عن الحفل — رغم الدعوات المجانية والتليفزيون — الكثيرون بما فيهم اهل الاختصاص ، وهم الملحنون ودارسو الموسيقى والمطربون — ومعهم أحمد السنباطى نفسه — بما يعكس حالة من العبث الفنى الذى شغل اهله بشكل لم يسبق له مثال ، ولعلها ردة الى عصر فنون الحانات ابان الحربين الاولى والثانية العالميتين ، أما المناقشات الجادة ومحاولة الدرس والفحص والتنوير فامر لا يرد على خريطة عصر الفتائة اطلاقا .

* واذا كان رياض السنباطى يمثل — ضمن جيل كامل من المبدعين — مرحلة الابداع الكلاسيكى التى تصاحب بدء الثورات البورجوازية عادة ، فان المرء يتساءل متى وأين ياترى ترفع بصمات هذه المرحلة وقد انحدرت بفنها وضجيجها الى أسفل منحدر « من أم كلثوم لعدوية ، ومن طه حسين الى مصطفى محمود ومن على عبد الرازق الى الشيخ ... !! »

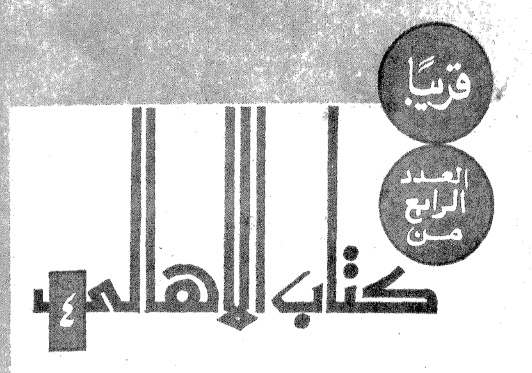
* الملاحظة الثالثة والاخيرة تدور حول فرقة أم كلثوم (ونظيرتها الموسيقى العربية)، وقد كانت نشأتهما رد فعل فنى مباشر للانسياب الهائج لاغانى

الهـــذر والجنس والانحطاط والهوان التى ارتضتها الطفيلية مسمعا ، فكان طبيعيا للفرقتين أن تعيدا تقديم اعمال محمد عثمان وسيد درويش وأبوالعلا محمد وعلى محمـــود وسلامة حجازى وعبد الوهاب وأم كلثوم والسنباطى لمواجهـــة التيار العاتى للتسطيح ... الا أن الامر للاسف وقف عند هــــذه النقطة ولم يتعداها الى محاولة خلق « اغنيـــة الشـــعب » الجـديدة ، تلك التى تستثير الهمم وتنير الافق والوعى وتمد حبل الود بين تيار التقدم وبين النمـط الواعد لحلم بالخبـز والعدل آت لا محالة .

والمرء يتساءل: لماذا يحال بين هذه الفــرق وبين تكوين كوادر موسيقية خاصـــة تعكف على كلمات شعراء امثال احمد نجم وكمال عمار وفؤاد حداد والابنودى وعبد الرحيم منصور ... بل ومحمـــود درويش وســـعدى يوســـف وصـــلاح عبد الصـبور وحجازى ... وذلك حـــلا لاشكالية التراث والمعاصرة التى يلوكها المثقفون صباح مســاء دون أدنى قدر من المشاركة فى حلها فعـــلا ايجابيـــا وفنـــا وأدبا خلاقا يستلهم اصرار الشعب عـــلى العدل والسلام والحرية ؟

* هل من العيب ان تغنى الموسيقى العربيـــة عن رغيف الخبز والعــامل والطلبـــة والمظاهرات واشـــكال التلاقى العاطفى الواعيـــة والمستنيرة الى آخره ؟

ان المرء لا يحار كثيرا فى تفسير انصراف الشباب الذى بدا متحمسا للغاية لهذه الفرق ـ عنهـــا الى الارتداد النفسى قنوطا ويأسا فى انتظار اغنية لم تات بعد .



محنة التعليم في مصر

د. سعيد اسماعيل على

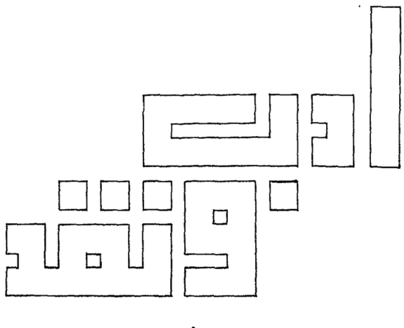
أدب ونقد

٩

ديسمبر ١٩٨٤

مجلة كل المثقفين العرب

صدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

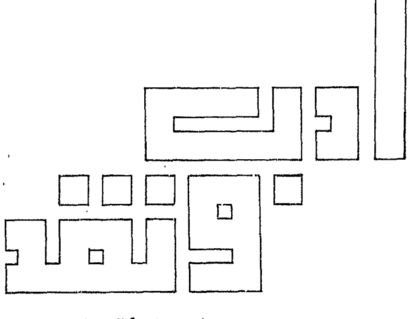


مجلة كل المثقفين العرب
يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي
العدد التاسع
السنة الأولى
ديسمبر ١٩٨٤
مجلة شهرية
تصدر منتصف
كل شهر

□ المراسلات: مجلة أدب ونقد - مقر جريدة الأهالي ٢٣ ش عبد الخالق ثروت
القاهرة - الرقم البريدي ١١٥١١

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

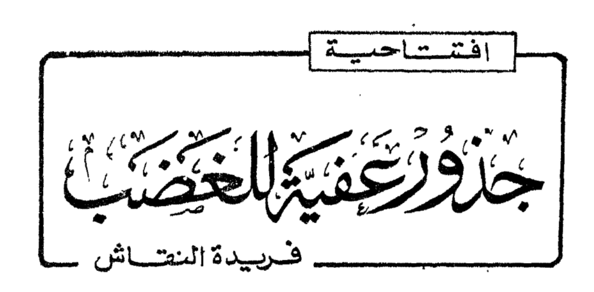
الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولارًا أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوربية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها



يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

في هذا العدد :

صفحة



« نحن ممنوعون من التعبير عن غضبنا لما يجرى فى لبنان .. وعلينا ان نغضب بقوة » .

مضى عامان منذ قال الفنان « عادل امام » هذه الكلمات امام مؤتمر الكتاب والفنانين الذى انعقد بمقر نقابة السينمائيين عندما بلغ غزو اسرائيل للبنان ذروته .

منذ ذلك التاريخ الذى يمتد فى اعماق الشعوب العربية كأنه دهر ولدت فى مصر مجموعة من الاعمال الادبية والفنية جديرة بالتوقف والتقاط ما بينها من سمات مشتركة اذ انها جميعا ، وكل على طريقته ، تناوىء حالة التوحش واليأس والانغماس العدمى فى الذات ، وتغذى روح المقاومة بقدر ما تنهل منها ... فى السينما والمسرح ، فى الشعر والقصة والرواية يحركها جميعا ادراك واع احيانا وغير واع احيانا من قبل مئات المبدعين المهمومين هما عاما ثقيلا يتجاوز ذواتهم ودنياهم المحدودة الصغيرة .

هكذا خرج فيلم « **الحريف** » ليقدم فيه « **عادل امام** » تعبيرا خاصا عن هذا الغضب الحزين ، محتجا وكاشفا عن خبايا التدمير واسسه منتقلا بآدائه الكوميدى الى ساحة جديدة ، لا يستطيع من يلتقط عناصرها

بدراية الا أن يربط بينها وبين هذا الغضب العاجز المعلن عنه فى الكلمات وهذا الاحتجاج القديم ، كذلك كان((**نور الشريف**)) فى فيلم ((**سواق الأتوبيس**)) حيث نقل صناع الفيلم الحرب من ساحة القتال المباشر فى زمن العبور الى ساحة الصراع الاجتماعى لتبرز بصورة جنينية روح مقاومة جديدة .

اتسعت رقعة المسرح – رغم المسرح التجارى وبسببه ، فتعددت فرق الهواة فى الجامعات والمؤسسات والأحزاب ، وعاد بعض الفنانين الكبار المهاجرين الى الخليج أو الذين احتجبوا عن الحياة الثقافية ليطرحوا اسئلة جديدة ، وفى قصور الثقافة وبيوتها بحث محموم عن معالم هذه الروح .. فالمسرح وحده يحرر الانسان حين يعيد خلقه على خشبته من جديد .

فى مسلسلات التليفزيون – برز عدد محدود من كتاب السيناريو والمخرجين الذين تشكلت حساسيتهم ومواهبهم فى زمن الاخفاق والهزيمة ، فأخذ نقدهم الجذرى بعد انقشاع الأوهام يتأسس فى صراعات الواقع الحى وهم ينقلونها الى ساحة الشعر ليوظفوا لهذه المهمة البالغة التعقيد ادوات فنية مستحدثة تختلف عن كل الادوات الأخرى التى عرفتها البشرية من قبل .

فى أرض الرواية والقصة القصيرة والشعر اخذت تنضج وببطء ملامح هذه الروح ، مبعثرة حزينة كما هو الحال فى رواية ((**مالك الحزين**)) **لابراهيم اصلان** ، غاضبة متوعدة فى شعر عزت الطيرى ومحمد الحلو وآخرين ، كاشفة عن القوة الخفية المغمورة تحت ستر الاهمال والتعاسة فى الناس العاديين – ملح الأرض – فى قصص محمد المخزنجى ويوسف أبو رية .. وغيرهم ..

والمتابعة المتأنية لأدب الأرض المحتلة الجديد وما يتوفر لنا عبر القيود المفروضة على أوطاننا من انتاج عربى جديد بصفة عامة تؤكد هذه السمات ، وهى تلوح جنينا هنا وصبية يانعة هناك .. وتجعلنا نستنتج بدرجة كبيرة من اليقين ان المرحلة الجديدة فى حركة التحرر العربى فى مواجهة الامبريالية العالمية والصهيونية تشحذ اسلحتها الروحية البتارة ، وهى بصدد ابراز السمات الأخلاقية لعالمها الجديد ، متجليا فى ثقافتها كما هو جدير بأمة عظيمة الاسهام فى الثقافة والحضارة العالميتين .

فكما تضع المقاومة اللبنانية الفلسطينية المسلحة للعدو الصهيونى لبنات جديدة فى عملية اعادة التأسيس للمشروع التحررى جاهدة للخروج

من انقاض الهزيمة الشاملة وهى تحمل بطبيعة الحال كدمانها . فان الثقافة الجديدة المقاومة بدورها من ايقاع الثقافة الرسمية المكرورة المهيمنةمصبه هى الاخرى — لا محالة — بكدمات العالم الخرب المنهار الذى يحرس الهزيمة ويغذى قواها ويجملها .

وفى ارض الواقع حيث نقطة الصدام المركزية الساخنة فى لبنـــان تخرج اشكال جديدة للمقاومة لا من الشعر والقصـــة والمسرح فحســب وانما من مجمل ثقافة الشعب الكادح اى وعيه وطريقـــة ممارسته لهـذا الوعى الذى ينتزع نفسه فى المواجهة المباشرة مع العدو من قبضة التشويه والتزييف والأوهام . ينتزع نفسه فى الطريقة التى ينخرط بهـا الأطفال والصبية فى العمل خلف خطوط العدو ، وفى الشعارات التى يكتبونها على جدران البيوت التى خربتها القنابل وعلى ما تبقى من اجســاد الدبابات المحترقة ؛ فى خطب ائمة المساجد التى تحـول بعضها بفعـل الارتباط الحميم بين ائمتها وبين المقاومة الشعبية الى نقط حصـينة للمقـاومة ؛ حيث يرد الأئمة والنــاس تلك الجوامع الى أصـل نشأتها بيـوتا لعامة المسلمين يقررون فيها شئون حياتهم ويمارسون الشـورى فيما بينهم ثم يشبعون — جماعة — حاجاتهم الروحية العميقة !

ان مقاومة الشعب ليست مجرد اسلحة مشرعة الى صدر العـدو المباشر ، هى اكثر من ذلك نمط حيـاة ووعى به فى الفكر والأدب والفن وكشف عن دلالته فى حياة الناس .

ومن ثم فان الأدب والفن المقاومين ليسـا بالضرورة قصـائد فى الحماسة ، أو تعبيرا مباشرا عن شـكل المواجهـــة لكنهما الاستخلاص الدءوب لروح المقاومة من كل التفصيلات الواقعية فى حياة الناس ، وفى صراعهم المرير عـلى المستوى الوطنى والقـومى والاجتماعى والانسانى العام من أجل التحرر الشامل ؛ فى صور هذا الصراع الواعية او غـير الواعية المنظمة او العفوية التى تحمل فى طياتها بذور الغضب الشـامل .

وكل خطوة يخطوها الأدب والفن الجديدين اذن فى اتجـاه الكشـف عن هذه البذور .. ورعايتها وانضاجها صورا وايقاعات واشكال ، وكل تجل لحركة النقد يصل هذا الكشف بجذوره التراثية فى ثقـافة امتنا ، ويبحث عن الوشائج العميقة التى تربطه بنظائره فى ثقـافة الشـعوب فى مقاومتها للاستعمار والقهر الاجتماعى والتى تتجـلى فى صلب ابداعها لحياتها .

كل خطوة على هذا الطريق تفتح للابداع الجديد بابا واسعا ليمـد جذوره العفية فى ارض الواقع الذى ينبع منه ولا يكون بوسـع القـــديم

الرسمى انتزاعه ابدا لانه يكتسب مشروعيته من امتداد الجذور وثباتها.
حينئذ فقط يفتح للمقاومة على صعيد الفعل طريقا للوضوح ، يحمى ظهور المقاتلين بالسيف فى تلك البقعة المجيدة من ارض وطننـــا وهو يصنع فى الوعى الشعبى المتاريس ، ويحمى بنفس القدر روح المبدعين من الظـــلام والتعاسة حيث تجرهم اليها جرا لعبة الابعاد الى الهامش التى يجيدها اساطين الثقافة الرجعية وهم يتشبثون بمواقعهم فى الحياة الرسمية بفعل الهزيمة ، فيوزعون شهادات الاعتراف او ينزعونها عن هذا المبدع او ذاك طبقا لمواصفات ومعايير اولها واكثرها ثباتا ان يكون هذا الابداع نفســـه هامشيا لا يقول شيئا ولا يدعو لشيء فاقدا لروحه الثاقبة حـــتى يليق بالزمن الآسن وبهؤلاء الذين وصفهم **احمد عبد المعطى حجازى** قائلا للعقاد حين هاجم الشعر الجديد :

تعيش على عصرنا ضيفا وتشتمنا

انا بالامــــــه نشـــــــدو ونطـــربه

بوسع الابداع الجديد حين يتعذب وهـــو يستخلص هـــذا الجمر ويمسك به ان يقـــول للزمن الآسن .

هـــــذا غضــــــبنا

بوسعه ايضا ان يجد رده ، فلا يمتص الفراغ صيحات احتجاجه او همس آهاته لأنها سوف تعرف ــ اخيرا ــ طريقها الى الجماهير الكادحة ... بالضبط كما عرفت الأعمال الأولى طريقها .

فريدة النقاش

قضايا أساسية في نقد الأدب

محمود أمين العالم

يصدر قريبا لمحمود امين العالم عن دار المستقبل العربي ، كتاب جديد هو دراسة نقدية لثلاث
تجمة اغسطس اللحنية . وفيما يلى المدخل العام المنهجى لهذا الكتاب .

مدخل عام

فى اواخر ديسمبر عام ١٩٧٩ ، شاركت ـــ بدعوة من اتحاد كتاب المغرب ـــ فى ندوة عقدت فى « فاس » حول الرواية العربية الجديدة .

وكانت مشاركتى فى هذه الندوة بمثابة عودة لى الى الانشغال بالنقد الأدبى ، بعد فترة طالت من انشغالى عنه . على ان هذه العودة لم تتمثل اساسا فى البحث الذى عرضته فى هذه الندوة ، بقدر ما تمثلت فى القضايا المنهجية والأحكام القيمية التى اثيرت خلالها بشكل عام ، والتى فجرت فى نفسى طائفة من الأسئلة استمرت تلح على بعد انتهاء الندوة . على انى أعترف أن الأمر لم يقتصر على هذا المستوى الموضوعى فحسب ، وانما تضمن عاملا ذاتيا كذلك . فعندما انتهيت من عرض بحثى فى الندوة ، واجهت طائفة من التعقيبات كانت تجمع ـــ بمستويات مختلفة تقترب او تبتعد عن الموضوعية ـــ بأن العرض يركز على ما هو مضمونى ، بل على ما هو سياسى مهملا الجانب الفنى ، بل قال احد المعلقين بأن العرض نوع من الكتابة السياسية ، ولا يدخل فى مجال النقد الأدبى . وذكر معلق آخر ان العرض يفتقر الى مرتكزات منهجية واجرائية ويغلب عليه الطابع الانتقائى .

ولست في حاجة الى اعادة تلخيص ما دار من تعقيبات ، فالقارىء يستطيع ان يراجع تفاصيل الندوة في العددين « الثاني والثالث » و « الرابع والخامس » من مجلة الآداب البيروتية عام ١٩٨١ ؛ وان كان ما دار من تعقيبات حول العرض الذي قدمته ، قد جاء في المجلة على صورة ملخصة ومهذبة للغاية . كما نشرت نفس التفاصيل بعد ذلك في كتاب بعنوان « الرواية العربية .. واقع وآفاق » عن دار بن رشد . بيروت ١٩٨١ .

والحق ، انني عندما اخترت لهذه الندوة موضوعا هو « التاريخ والفن والدلالة في ثلاث روايات مصرية معاصرة » هي « نجمة اغسطس » لصنع الله ابراهيم ، « ووقائع حارة الزعفراني » لجمال الغيطاني ، « وما يحدث في مصر الآن » ليوسف القعيد ، لم اكن استهدف القيام بدراسة نقدية تفصيلية لهذه الروايات الثلاث ، بقدر ما كان يعنيني ابراز طبيعة العلاقة الجدلية بين الواقع والمتخيل ، بين التاريخ والفن ، وخاصة ان هذه الروايات تكاد تصدر في اطار — بل تعبر بالفن عن — واقع واحد تقريبا ، او مرحلة تاريخية متقاربة في تناقضاتها واشكالاتها ، وتكاد تتشابه ، رغم الاختلاف ، او تختلف ، رغم التشابه ، مناهجها الفنية التعبيرية ، ومضامينها وقيمها الدلالية . على انه كان يعنيني كذلك مناقشة منهج في النقد الأدبي اخذ يسود في ادبنا العربي المعاصر ، متأثرا بالتيارات الفرنسية المعاصرة في الدراسات الأدبية ، قام د. بطرس الحلاق بتطبيقه على رواية «نجمة اغسطس » منتهيا الى نتائج اعتبرتها بعيدة كل البعد عن الحقيقة الفنية والدلالية لهذه الرواية(١) . ولم يكن الأمر عندي هو مناقشة تطبيق د. بطرس الحلاق في الحقيقة ، بقدر ما كان المبادرة بمحاولة تطبيقية في نقد هذا المنهج النقدي عامة عبر رواية « نجمة اغسطس » خاصة . ولقد اشرت الى موقفي من هذا المنهج اشارة صريحة في الكلمة التي القيتها في الحفل الافتتاحي للندوة ، والتي لم تنشرها — للأسف — مجلة الآداب بين ما نشرت من وثائق هذه الندوة ، كما لم ينشرها الكتاب الذي صدر بعد ذلك .

ولهذا فقد صدمتني بعض التعقيبات التي اخذت تحاسبني بمعايير ذلك المنهج الذي اختلف معه ، اكثر مما صدمتني بعض التقيبات الأخرى التي رأيت فيها تزيدا او تجنيا او تصفية لحسابات شخصية ، فضلا عن بعض كتابات ظهرت في الصحافة المغربية عقب الندوة ، شعرت فيها تعاليا شوفينيا . على انني في الحقيقة ، **ادركت عند لقائي بعدد اكبر من الكتاب والنقاد المغاربة عقب الندوة ، ان في المغرب صراعا حادا حول**

---

(١) د. بطرس الحلاق . الدائرة وتخلخلها في نجمة اغسطس مجلة الباحث . العدد الرابع ١٩٧٩ . باريس .

مناهج الدراسات الادبية عامة والنقد الأدبي خاصة ، وهو جزء من صراع ايديولوجي عام داخل صفوف المثقفين التقدميين انفسهم ، بين تيـار يغلب عليـه الطابع الشكلاني او التجريدي او الوضعي ، وبين تيار يسعى لتغليب المنهج الموضوعي التاريخي الإجتماعي . على انه في الحقيقة جزء من صراع ايديولوجي عام يحتدم اليوم في الثقافة العربية المعاصرة عامة .

وهكذا وجدت نفسي عقب ندوة « فاس » في قلب معـركة النقـد الادبي من جديد . وخاصة انني احسست — خلال التعقيبات على البحث الذي قدمته في الندوة — بأمرين :

الأول ، انني لست وحدي الذي يناقش ويحاسب ويحاكم ، وانما الذي يحاكم بحـق هـو كل تلك المرحلة التي اصـطلح على تسميتها « بمرحلة الخمسينات في النقد الادبي » والذي كان لي مع غيري شرف المشاركة في ارساء اسسها المنهجية والايديولوجية . **والأمر الثاني** هـو انني اناقش وتناقش وتحـاكم مدرسة الخمسينات بمعيار يكاد يكون وحيدا هو المعيـار البنيوي (أو الهيكلي كما افضل ان اسميه) بحسـب المدرسة الفرنسـية المعاصرة سواء كانت شكلية او تكوينية أو نفسانية .

ولهذا كان هذا الكتاب . هو استكمال تطبيقي للحوار النظري الـذي لم يستكمل في ندوة « فاس » حول منهـج ودراسة الرواية العربية الجديدة، وان اقتصر الكتاب على دراسة الاعمال الروائية الثلاثة لصنع الله ابراهيم : « تلك الرائحة » ، « نجمة اغسطس » ، « اللجنة » . واختيار أعمـال صنع الله ابراهيم ، فضلا عن انه اختبار لأعمال واحد من أبرز الروائيين العرب الجدد ، فهو استمرار وتعميق للنقد الذي وجهته في ندوة فاس الى المنهج الاجرائي الـذي اتخذه د. بطرس الحلاق في دراسـته « لنجمة اغسطس » وللنتائج التي انتهى اليها بمنهجه هذا .

على ان الكتاب في حقيقته هو محاولة في النقـد الأدبي **تسعى لابراز معالمهـا النظرية خـلال التطبيق النقدي نفسه . ولعل التطبيق ان يكون هو حقيقة النقد الأدبي وجوهره ، دون ان يعني هذا غضا من القيم النظـرية الكامنة فيه ، او المعلنة بمنهجه الاجرائي . ذلك ان التنظير الخالص في تقديري مجاله الدراسات الأدبية او علم الجمال او علم الابداع الأدبي (البيوطيقا) .**

ونتيجة للطابع النقدي التطبيقي الخالص لهـذا الكتاب ، كان لابـد في هذا المدخل من بعض كلمـات ذات طابع نظـري عام حـول الأمرين اللذين اشرت اليهما منذ قليل وهما « مرحلة الخمسينات » و « المنهـج البنيوي » وحول ما أتبنـاه من اسس نظـرية عامة ومن منهج اجـرائي في معالجتي النقدية لروايات صنع الله ابراهيم الثلاث .

اما فيما يتعلق بالأمر الأول ، فالذى لا شك فيه أن كثيرا من تطبيقات تلك المرحلة النقدية التى تسمى « بمرحلة الخمسينات » كان يغلب عليها التفسير المضمونى بل الاجتماعى الخالص للأدب . ولو تأملنا هذه المرحلة — تاريخيا — لوجدنا انها كانت تعبر عن تيار فى النقد الأدبى العالمى عامة . ولم يكن يقتصر على الأدب العربى وحده . على أنها فى الأدب العربى كانت ثورة على التفسيرات والتحليلات الاكاديمية والوصفية والانطباعية والذوقية — والنفسية الى حد ما — التى كانت تسيطر بمستوى او بآخر على النقد الأدبى آنذاك . وفضلا عن هذا ، فقد كانت تلك المرحلة متواقتة او متواكبة مع مرحلة النهوض الوطنى والقومى والاجتماعى ، الذى احتد فيها الصراع بل الصدام بين القوى الوطنية والديمقراطية العربية من ناحية ، والقوى الامبريالية والصهيونية والرجعية من ناحية اخرى . على ان الأمر فى الحقيقة لم يكن مجرد تواقت او مواكبة ، بل كان الادب — ابداعا ونقدا — بعدا من ابعاد الصراع المحتدم فى تلك المرحلة التاريخية .

على اننا لو تأملنا تلك المرحلة الأدبية ، من زاوية موضوعية لتبينا ان الجانب الفنى او الجمالى او الشكلى عامة ، لم يكن مهملا فى كثير من تطبيقاتها النقدية . فكانت هناك اجتهادات جادة لاكتشاف العلاقة العضوية بين الابنية الفنية والدلالات او المضامين الاجتماعية والطبقية ، بل كان هناك وعى كامل بأن الدلالات والمضامين انما تنبع من البنية الفنية نفسها . وفى الحوار الذى نشب عام ١٩٥٤ بين د. عبد العظيم انيس وانا من ناحية و د. طه حسين والعقاد من ناحية اخرى ، حرصنا على ان نستخدم كلمة « **الصياغة** » تعبيرا عن الشكل الأدبى ، وتأكيدا على أن الشكل ليس اطارا او وعاء خارجيا ، بل هو عملية يتشكل بها الموضوع مضمونا ، وأنه لا سبيل الى تحديد الدلالة فى الصنيع الأدبى ، الا بدراسة المعمار الداخلى لهذا الصنيع[1] .

وما احب أن اشير بالتفصيل الى مساهمات فى هذا الاتجاه لطائفة من نقاد تلك المرحلة ، لعل حسين مروة ان يكون من ابرزهم ، وانما اكتفى بتأكيد أن مرحلة الخمسينات لم تكن — كما يقال — مجرد دعوة الى دراسة مضمونية اجتماعية خالصة للأدب ، بل كانت سواء من الناحية النظرية أو التطبيقية ، تحرص على التحليل « الداخلى — الخارجى » ، « الفنى — الدلالى » . للعمل الأدبى ، وان طغت على كثير من تطبيقاتها احيانا العناية

---

(١) راجع الفصل الخامس بالادب بين الصياغة والمضمون فى كتاب « فى الثقافة المصرية » لعبد العظيم انيس ومحمود العالم بيروت ١٩٥٥ وكتاب تأملات فى عالم نجيب محفوظ : ص ١٥ لمحمود امين العالم فضلا عن مقالات أخرى فى كتاب « الثقافة والثورة » للكاتب نفسه يتحدث فيها عن أدبية الادب : صفحات ص ٣٠ ، ٤٥ وص ٣٢٥ .. الخ..الخ

بالدلالة والمضمون نتيجة لبعض الملابسات بل اللحظات التاريخية والسياسية والاجتماعية التي كانت تحتدم بهـا تلك المرحلة . على أن التطبيقات التى كانت تهتم بالمعمار الداخلى او الصياغات الفنية ، لم تكن ـــ فى الحقيقة ـــ تتعمق هذا المعمار أو هذه الصياغات . وانما كانت تلمسها لمسار يفتقر بالفعل الى منهج اجرائى محـــدد وموحد . وان لم يفتقـر الى رؤيا منهجية عامة . ولهذا كان الاجتهاد النقدى يختلف فى التطبيق من ناقـد الى آخـر ، بل قد يختلف عند نفس الناقد من تطبيق الى آخـر بحسـب الملابسات واللحظات التى اشرت اليها . فى هذا الاطـار التاريخى والموضوعى ينبغى فى تقديرى اعـادة النظـر فى تلك المرحلة ، وتقييمها فى غير تعـال أو تجن او استخفاف(١) . « ولعل هذا ينقلنى الى الأمر الثانى المتعلق بقضية المناهج البنوية فى دراسة الادب) .

فى عام ١٩٦٦ نشرت ثلاث مقالات(٢) فى مجلة المصور المصرية حـول حركة النقد الأدبى فى فرنسا آنذاك متعرضا لثلاثة تيـارات فى المنهج الهيكلى (او البنيوى كما يقال اليوم) هى التيار الشكلى لدى « شتراوس » و «بارت» والتيار الاجتماعى لدى « جولدمان » والتيار النفسى لدى « شارل مورون » . واشرت فى هذه المقالات الى أن الشـكل عنصر اساسى فى بنـاء الدلالة الخاصة لكل عمل ادبى ، ودراسـة الشـكل جهد بالغ الأهمية فى دراسـة الدلالة نفسها « ... وقد اجد فى الهيكلية رغم مغالاتها الشكلية ، ورغـم اغفالها لجانب الدلالة والمعنى فى العمل الأدبى والانسانى عامة ، امكانيـة اكتشـاف كثير من اسرار التعبير الأدبى والانسان » . « .. على أنه من الخطأ ان نكتفى باتهـام هذا الاتجـاه بأنه مجرد خدعة جديدة على حد تعبير ريمون بيكار » « ... وما احوج النتائج التى تنتهى اليهـا الهيكلية الى مراجعـة موضوعية وحوار ، فلعلنا بهذا أن نضيف اليهـا وان نكتشف صيغة سعيدة بين الدراسـات التى تقتصر على الشـكل ، والدراسات التى تقتصر علـى المضمون . وبهذا نقيم النقد الأدبى على اساس تكاملى سليم » (ص ٩٥ وما بعدها من الكتاب) . وعندما عرضت لنظـرية « جولدمان » الخاصـة « برؤية العـالم » ، لم اتوقف عنـدها متبنيا أو مؤيدا ، بل اعتبرتهـا أقرب الى منهج الدراسة الاجتماعية منهـا الى النقد الأدبى ، أو الدراسة الفنية ، بل أشرت الى أن « جولدمان » ـــ وان كان تلميذا واستمرارا « للوكاتش »

(١) ما اكثر الامثلة التى يمكن الاشارة اليها فى هذا الصـــدد ، ولكن اكتفى بالاحالة الى مقال للاديب الشاب مجدى يوسف ، ينتقد حثا قديما لى من الادب والفنون الجميلة فى كتاب « الثقافة والثورة » فنقده نموذج صارخ لسوء الفهم والتجنى ـــ راجع مجلة الكراسة الثقافية يناير ١٩٧٨ . دار آتون .

(٢) نشرت هذه المقالات بعد ذلك فى كتاب « البحث عن اوروبا » المؤسسة العربيـة لدراسات والنشر ١٩٧٥ .

الناقد الأدبى بحق ـــ فانه يكاد أن يكون عالم اجتماع للأدب وليس بالنـــاقد الأدبى . وفى نهاية المقالات الثلاث أكدت على الحاجة الى البحث عن منهج جديد للنقد الأدبى . لا يجمع بين هذه المدارس تجميعا سطحيا توفيقيـــا . بل يوحد بين الدلالة والقيمـــة ، بين الحقيقة والجمـــال فى صيغة ســـعيدة (ص ١٠٧ ـــ ١٠٨) . ومنذ ذلك الحين . وبرغم انشغالى عن ممارسة النقد الأدبى . وأنا أتابع هذا الاتجـــاه الهيكلى (البنيوى) فى اسهاماته وتنويعاته وتطويراته المختلفة . وخاصة فى مجالى الشعر والروايـــة . وبرغم ما فى كثير من تطبيقاته من ذكاء ولمعـــان . وما يمكن الاستفادة من نتائجها فى اضاءة العمل الأدبى ، فانى لم أجد فى هذا الاتجـــاه اجابة على بحثى المتعطش الى منهج فى النقد الأدبى يجمع بين البنية الفنية والدلالة الاجتماعية فى دراسته للظاهرة الأدبية . بل لعلى وجدت فى كثير من التطبيقات اختلافات واختلالات تخرج بها عن ادعاءاتها العلمية ، وان لم تقلل من قيمتها التجريبية .

لا شك فى أهمية بل ضرورة اكتشاف البنية الداخليـــة التى بهـــا تتحقق أدبية الصنيع الأدبى . ولا شك كذلك فى انه لا سبيل الى تحديد دلالة الصنيع الأدبى بغير البدء بهذه البنية الداخلية نفسها . على ان الحديث عن الداخـــل المطلق حديث ميتافيزيقى . قدرات الداخل نفسه هى دراسة بالخارج وان لم تكن من الخارج . اى هى بمنهج الدراسة نفسها أيا كانت هذه الدراســـة وأيا كانت عناصر وأدوات منهجها ، دراسة تستعين بتصـــورات ومفاهيم ومرتكزات اجرائية مصاغة خارجيا وان استهدفت الدراسة الداخلية . وهى نتيجة لهذا محكومة ومشروطة بقيم ومواقف وفلسفات . هل نستطيع مثـــلا أن ننفى أن الفلسفة الظاهراتية لهسرل (او الفينومينولوجية) هى القـــاعدة او الأساس النظرى للاتجاه الهيكلى (او البنيوى) عامة ؟ بل الا نتبين كـــذلك اكثر من رابطة بين هذا الاتجـــاه وبين فلسفة هيدرجر اللغوية خاصة . فضلا عن رؤيته الميتافيزيقية عامة ؟ بل الا نتبين كذلك ان اتجاهها منهجيا يكاد يكون هو نفسه الاتجـــاه الوضعى الجديد ؟ . على انه لا مجـــال هنا للخوض فى هذه القضية الابستمولوجية ، رغم اهميتها البالغة ، اكتفـــاء بالتـــأكيد على ضرورة دراسة البنية الداخلية للصنيع الأدبى كشفا وتحديدا لقيمته ودلالته معا ، ويبقى بعد ذلك اختلاف الاجتهادات المنهجية والفكرية فى هذه الدراسة. وهنا تبرز اشكالية لعلها أن تكون الأساس لتلك الاختـــلافات المنهجيـــة والفكرية : ما هو الهـــدف من دراسة البنية الداخلية ؟ هل هـــو البحث واكتشاف وتحديد نمط واحد ، نموذج واحد ، نسق واحد من العلاقات داخل البنية الأدبية تتحقق به ادبية الأدب ، ويكون معيـــارا لكل دراسة ادبيـــة تطبيقية ؟ ففى الشعر ـــ مثلا ـــ نتبين نموذجا ، نسقا ، نمطا بنيويا هو ذاك الذى حدده ((جاكو بسون)) وطبقه فى دراسته الاجرائية النموذجية لقصـــيدة القطط ((لبودلير)) . وهنـــاك فى الرواية مثلا نتبين نموذجا هو ذلك الـــذى

حدده بروب فى دراسته للحكايات الشعبية الروسية ، وان تطور بعد ذلك بأشكال مختلفة سواء عند ((جريماس)) أو ((تودوروف)) أو ((بردمون)) لا .

هل نقول بهذا النموذج الواحد ، أم نقول بأن لكل عمل أدبى ، وبأن لكل قصيدة ، وبأن لكل رواية ، هيكلها الخاص ، بنيتها الخاصة . التى لا يمكن أن تخضع لنسق أو لنموذج مسبق كما يقول « داريدا » . بل كما انتهى الى ذلك كذلك « بارت » فى كتاباته الأخيرة الى حد القول بامكانية الاختلاف المطلق فى قراءة النص باختلاف القارىء نفسه ؟!

وفى تقديرى أن كلا الموقفين شططا . فالاختلاف فى قراءة النص اختلافا تذوقيا أو معرفيا أو اجتماعيا لا ينفى ما يتضمنه النص الأدبى من قانون خاص لابداعيته الكامنة . على أن القول بنموذج واحد للأعمال الأدبية جميعا يقلص التجربة الأدبية ابداعا ونقدا على النحو التالى :

أولا : انه يسعى الى ان يفرض على الاعمال الأدبية نسقا أو نموذجا مسبقا هو المعيار الذهبى لأدبية الأدب ! وفى هذا ما يتناقض مع الابداعية فى العمل الأدبى ، هذه الابداعية التى لا سبيل الى تحديدها فى شكل نموذجى مطلق ، سواء من الناحية الاجتماعية أو التاريخية أو الجمالية الخالصة .

ثانيا : ان هذا المعيار النموذجى لن يستطيع التمييز والمفاضلة بين الأعمال الأدبية من حيث قيمتها ، بل قد تتساوى بمقتضاه ــ كما حدث فى كثير من التطبيقات ــ أرفع الأعمال الأدبية وأخسها ، مادامت تتوفر لها الأدبية التى يحددها هذا المعيار النموذجى !

ثالثا : ان هذا النموذج هو فى الحقيقة نسق السنى أساسا ، وبالتالى فهو لا يخضع التعبير الابداعى لقواعد البنية اللغوية فحسب ــ مما يقلص التجربة الأدبية ذات الخصوصية الخاصة ــ كما أشرنا من قبل ــ وانما هو كذلك من الناحية المنهجية ــ يفرض قواعد مجال تعبيرى معين على سياق مجال تعبيرى آخر مختلف تماما فى خصوصيته وان اتفق فى أدواته .

رابعا : ان الاستعانة الاجرائية بهذا النموذج تقصر الدراسة الأدبية بالضرورة على الدراسة النصية الداخلية وحدها ، بل حتى فى اطار هذه الدراسة النصية الداخلية ، ستقف بالضرورة عند الحدود الوضعية الشكلانية ــ ولا أقول الشكلية ــ للعمل الأدبى . عاجزة بذلك عن تحديد أية دلالة أو قيمة لهذا العمل ، سواء فى سياق التاريخ الأدبى ، أو سياق التاريخ الاجتماعى .

وبرغم أن هذه المحاولات للنمذجة أو للتنميط قد حققت بعض النجاحات اللامعة فى مجال دراسة الحكايات الشعبية خاصة ، فانها حتى

فى هذا المجال لم تستقر بعد بل ما تزال الخلافات محتدمة فيها . وكذلك الأمر فى مجـــال الشـعر . وفى مجال الرواية خاصـة . بل أكاد أقول انه ليس هناك نموذج واحد أو منهج اجرائى واحد يمكن تسـميته بالمنهج الهيكلى (البنيوى) أو استخلاصـة فيه . وفضلا عن هـــذا فهو أقرب الى الدراسـات الأدبية منه الى النقد الأدبى . فالانمـــاط الاسـاسـية للحكايات الشـعبية الروسـية التى تبلغ فى دراســـة « بروب » ٣١ نمطا ، تتقلص الى ٢٠ نمطا عنـــد « جريماس » : بل تتقلص الى مـــا دون ذلك عنـــد « بريمون » . ومنهج « جريماس » الاجرائى فى دراسـة الرواية يختلف عن المنهج اللغوى بل النحو الذى طبقه « تودوروف » فى دراسـة « للديكاميرون » مثلا كما يختلف عن المنهج الاجتماعى اكتلوينى فى دراسـة « جولدمان » . والغـــريب أن « تودوروف » فى دراسته « للديكاميرون » التى اقامها على النسـق اللغوى النحوى ، يشـير فى هذه الدراسـة الى ان الديكاميرون تعبر من مرحلة معينة من مراحل بداية نمو البورجوازية ، أى بداية نمو حرية التبادل علـــى أنقاض النظام الاقتصادى القـديم .

ولهذا « فبوكاشيو » فى قصصه هذه كما يقول « تودوروف » انمـــا يدافع عن المشروع الحر ، المشروع الخاص أى الرأسمالية الناهضة فى عصره . ولكن « تودوروف » لا يقيم أى رباط ولا يؤسـس أى علاقة بين تفسيره الاجتماعى الطبقى هذا ، وبين تحليله اللغوى الخالص « للديكاميرون » كأنما دلالة العمل الأدبى مفصولة تماما عن بنيته ، أو كأنما دلالته الاجتماعية شىء ، ودلالته الأدبية شىء آخر . ولا صلة بينهما . فالدلالة الأدبيةعنده هى مجرد البنية الداخلية شكلا[1] لا أكثر . فالموضوع النهائى لعمل مثـــل « الف ليلة وليلة » . عند « تودوروف » — كمـــا يشير فى كتـــابه عن « الديكاميرون » — هو فعل القص نفســـه . فالنسبة لشخصيات « الف ليلة وليلة » مثلا القص نفســه يساوى الحياة ، وانعدام القص أو غيابه بمعنى الموت[2] . وهكذا تتقلص « ألف ليلة وليلة » الى مجرد عملية قص ! وتختفى كل دلالاتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والتاريخية عامة . ولكن لعل « تودوروف » أن يتبين ذات يوم هذه الدلالات دون أن يقيمها أو يؤسـسـها على تحليله الداخلى لها ، كما فعل بالنسبة الى « الديكاميرون »!

وعند دارس أدبى آخر — للحكايات الشـــعبية خاصـــة — هو « بريمون » يكاد يقتصر المنطق القصصى عامة على أحـــد مسـارين : مسـار

---

(١) لان البنية الداخلية نفسها فى تقديرى لا تقتصر على الجانب الشكلى وحـــده فالشكل من حيث هو شكل هو فى الحقيقة تشكيل الدلالة .

(٢) لعل عبد الكبير الخطيبى قد استند الى هذا فى دراســـته عن « الف ليلة وليلة » و « الليلة الثالثة » التى قدمها فى ندوة (فاس) المشـار اليها والى مراجعها سـابقا .

يفضى الى تحسن أو مسار يفضى الى تدهور . ومهمـــا تنوعت وتفرعت المسارات القصصية ، فهى محدودة بالتفاعلات والتداخلات بين هـــذين المسارين النموذجين او بين هاتين الدلالتين . وما أكثـــر ما يطبـــق بعض الدارسين للأسف هذا المنطق ــ لا على الحكايات الشعبية ــ بل على بعض الكتابات القصصية والروائية عامة ممـــا يفضى الى تقليص دلالة هـــذه الكتابات بل خنقها ! ولكننا مع « بارت » قد نجد ناقدا أدبيا أكثر مما نجـــد دارسا أدبيا . بل نجد احيانا اختـــلافا بين تنظيراته العـــامة الاولى ، وتطبيقاته النقدية الأخيرة خاصـــة . بل لا نكاد نجـــد لديه دائما منهجا اجرائيا واحدا سائدا .

ولعل هذا الاختلاف فى المواقف من العمل الأدبى ، أن يثير القضية الأساسية وراء كل هذه المواقف المختلفـــة ، الا وهى امكانيـــة ان يكون النقد الأدبى علميا .

والحقيقة ان هنـــاك خلطا بين امرين : بين الدراسة الأدبية ومحاولة اقامتها على أساس علمى وبين النقد الأدبى . ان العلم ــ كما يقول أرسطو ــ هو علم بالعام . ولهذا فان هـــذه المواقف المختلفة . هى محـــاولات لاكتشاف ما هو عـــام فى كل ابداع أدبى ، محاولات لاكتشـــاف القانون الواحد المسيطر على هذا الابداع ، مستندين فى هذا الى نتـــائج الألسنية عنـــد دى « سوسير » وهى بغير شك محـــاولات مشروعة ، بل ومثمره ولامعة أحيانا . انهـــا محاولة فى الحقيقة لاقامة « بيوطيقا » جديدة بديلـــة عن « بيوطيقا » ارسطو ، تحدد ، فى سياق المنجزات العلميـــة واللغوية والأدبية الجديدة ، القوانين الداخلية للأدب التى تجعل من الأدب ادبا . ولقد اشرت الى بعض التحفظات بالنسبة لهذه « البيوطيقا » الجديدة ، او هذا « العلم الجديد للابداع الادبى » . واحب ان اضيف الى ذلك انهـــا تكاد أن تكون امتدادا للفلسفات التى تقول بالأسس القبليـــة لمعرفة ، تلك الفلسفات التى تسعى الى فرض النموذج المنطقى ، بل قواعد المنطق الشكلى نفسها على الفيزياء بل على العلوم عامة ، بما فيهـــا العلوم الانسانية . نتبين هذا عند مدرسة « فينا » ، وعند « كارناب » خاصة ، وعند فتجنشتاين والمدرسة الوضعية الجديدة عامة .

ايديولوجية النزعة التكنولوجية

ان تمنطق العلم كله تمنطقا شكليا وترويضه وتلميمه (ى ادخاله فى صيغ رياضية كمية خالصـــة) ، وفزياته (اى فرض مناهج الفيزياء وقوانينها عليه) قد تكون فى كثير من الحـــالات والتطبيقات مجـــافاة لروح العلم نفسه بل مناقضة له ، وهى استبدال بالعـــلم الموضوعى الحقيقى

صيغا وصفية شكلية ، قد لا تتفق مع طبيعة الموضوع المدروس ، وباسم الحرص على الدقة العلمية الشديدة تنتهى هـــذه المحاولات الى تقليص التمايزات والاختلافات بين الظواهر الموضوعية، الطبيعية منها والاجتماعية والابداعية بل ومحاولة طمسها . انها ايديولوجية النزعة التكنولوجية رغم ادعائها التعالى فوق كل ايديولوجية ! وهى ايديولوجية وصفية لا تاريخية وبالتالى تجزيئية رغم محاولتها صياغة القوانين الكلية للهياكل الداخلية للظواهر عامة . وبتعبير آخر وبرغم مظهرها العلمى ونتائجهـــا الايجابية فى دراسة الظواهر المعزولة ، فانهـــا أيديولوجية اخفـــاء التناقضـــات والصراعات الاجتماعية وراء صياغاتها الوصفية المتوازنة شكليا . وليست المحاولات المختلفة لفرض النموذج اللغوى على دراســـة الابداع الأدبى ـــ باعتبار أن الابداع الأدبى يقوم أساسا على اللغة ـــ الا امتدادا لتلك المحاولات الوصفية القبلية لفرض المنطق الشكلى أو الصورى على مختلف الدراسات باسم اقامتها على أساس علمى . ومن هنا جـــاء الطـــابع الشكلانى لهذه الدراسات ولا أقول الشكل ، ومن هنا كذلك جاء الطابع العلماوى ولا أقول العلمى لهذه الدراسات .

وبرغم هذا كله ، فان الجهود والاجتهادات المبذولة لاقامة الدراسة الأدبية على أساس علمى دراسة مشروعة بل وضرورية . على أن هناك فرقا بين هذا الاجتهاد المشروع والضرورى فى مجال الدراسة الأدبيـــة أو ما يمكن أن نسميه علم الأدب أو البيوطيقا (علم الابداع الأدبى) وبين النقد الأدبى . ان النقد الأدبى يستفيد بغير شك من هـــذه الاجتهادات المشروعة لاكتشاف ما هو عام فى الأعمال الأدبيـــة . ولكن النقد الأدبى ـــ فى تقديرى ـــ عملية تطبيقية ، عليها أن تتكشف ما هو خاص ، متميز فى العمل الأدبى المحدد أو فى الأعمال الأدبية موضع الدراسة . ولهذا فهو لا يقتصر على تحديد أو تبين ما هو عام (لوصيح) فى العمل الأدبى المدروس بما يؤكد أدبيته ، بل يكتشف ما يتناقض مع هذا « العام » أو ما يضيف اليه أو ما يشكل ظاهرة فريدة جديدة . فلا حدود للابداع الأدبى . والنقد الأدبى لا يقف كذلك عند تحديد البنية الداخلية للعمل الأدبى تحديدا شكليا وصفيا ، بل يسعى عبر هذه البنية الداخلية الى تحديد دلالة وقيمة هذه البنية فى السياق الأدبى ، (الذاتى والتاريخى ، أى فى سياق الأعمـــال الأدبية الأخرى لمبدع هذا العمل الأدبى ، وفى سياق التاريخ الأدبى عامة) وفى السياق التاريخى الاجتماعى لبروز هذا العمل الأدبى . ولهذا فالنقد الأدبى ليس تحليلا وصفيا فحسب بل هو حكم دلالى تقييمى وان استند الى التحليل الوصفى . ولهـــذا كذلك فهـــو بالضرورة ـــ فى تقديرى ـــ موقف فكرى ايديولوجى وان تســـلح بمنهج موضـــوعى ، لأنه سيختلف باختلاف موقف الناقد من الدلالة ، من القيمة ، من الســـياق الاجتماعى

التاريخى والأدبى عامة . اى سيختلف تقييم العمل الأدبى — لا لمجرد ادبية الأدب أو عدم ادبيته كما يقال — من ناقد الى آخر . وبتعبير آخر ، ان النقد الأدبى ، مهما استند الى اجتهادات موضعية وموضوعية فى التحليل الوصفى للعمل الأدبى ، ومهما تسلح بنتائج المحاولات العلمية لدراسة الأدب ، فهو فى النهاية موقف ايديولوجى مهما كان مدى اقتراب هذه الأيديولوجية من الموضوعية أو ابتعادها عنها . وعندما أذكر أن النقد الأدبى هو بالضرورة موقف ايديولوجى ، لا اعنى بهذا أن الناقد يسقط ايديولوجيته اسقاطا خارجيا على العمل الأدبى الذى يدرسه ، وانما أقصد ان موقفه من هذا العمل الأدبى لن يكون مجرد موقف وصفى تحليلى وحسب وانما يتضمن بالضرورة — ولو ضمنيا — تقييما لدلالته أيا كان هذا التقييم . ولهذا فليس هناك نقد ادبى ايديولوجى وآخر غير ايديولوجى، بل كل نقد ادبى فهو — بهذا المعنى نقد ايديولوجى بالضرورة . ولهذا يختلف النقد الأدبى — فى تقديرى — عن المحاولات التى اشرت اليها من قبل لاقامة علم الأدب ، او ارساء الدراسات الأدبية على أسس علمية . ولهذا كذلك فان النقد الأدبى يمكن أن يصبح سواء بسواء كالابداع الأدبى مادة لدراسة علم الأدب . فاذا كانت تلك المحاولات لاقامة علم للأدب تسعى لاكتشاف القوانين العامة للابداع الأدبى ، فانها تستطيع كذلك أن تسعى لاكتشاف القوانين العامة للممارسات النقدية ، ان صح أن الأمرين ممكنان للمناهج المستخدمة فى المدرسة الهيكلية (البنيوية) باجتهاداتها المختلفة .

خلاصة الأمر ، أن محاولات الدراسات العلمية للأدب باسم الهيكلية (البنيوية) هى محاولات واجتهادات مشروعة وضرورية . ولكنها ليست هى النقد الأدبى . فكما أن « بيوطيقا » ارسطو (كتاب الشعر) فى تقديرى ليس كتابا فى النقد الأدبى ، بل هو جزء من محاولته العامة لتحليل وتصنيف الفعل والتعبير البشريين وتحديد قوانينهما العامة ، فكذلك « البيوطيقا » الجديدة — علم الابداع الأدبى — هى محاولة لاكتشاف القوانين العامة للابداع الأدبى ، ولكنها ليست النقد الأدبى . حقا ، ان كتاب البيوطيقا لأرسطو قد اتخذ لفترة زمنية طويلة اساسا لا للنقد الأدبى أو لتقييم الأعمال الأدبية فحسب بل للابداع الأدبى نفسه ، فى وقت كانت فلسفة أرسطو تفرض نفسها على كل شىء من حركة الأفلاك حتى الوحدات المسرحية الثلاث ، ولكن ذلك لم يجعل من كتاب ارسطو كتابا فى النقد الأدبى . وما اكثر ما حدث قوانين ارسطو العامة من انطلاق الأبداع الأدبى وتجدده ، بل ما انطلق الابداع الأدبى وتجدد فى العصر الحديث الا تمردا على هذه القوانين العامة ، مكتشفا ومبدعا قوانينه الجديدة المتوافقة مع الملابسات والخبرات الاجتماعية

والتاريخية والثقافية الجديدة . وكذلك الأمر بالنسبة للبيوطيقا الجديدة (علم الابداع الأدبى) ، التى أصبحت عند طائفة من الدارسين (واغلبهم من الباحثين الأكاديميين) اداة اجرائية كذلك للنقد الأدبى ، بل كادت أن تصبح وحدها هى « النقد الأدبى » وأن تعتبر كل نقد أدبى لا يستند اليهـا نقدا ذوقيا أو غير موضوعى أو مجرد كلام ايديولوجى خالص وليس بالنقد الأدبى أصلا !

وهكذا تحول النقد الأدبى بحسب هذه الممارسة الى مجرد تحليل موضعى وصفى كشفا وتحديدا لنموذج مسبق ، معزولا كل سياق عام ، سواء كان سياقا أدبيا أو اجتماعيا أو تاريخيا . وبرغم ما فى بعض نتائج هذه الممارسات النقدية من اضاءات واغتناءات فى قراءة النص قراءة باطنية ، فانها لا تطاول دلالته الكلية أو ابداعيته سواء على المستوى الذاتى أو الاجتماعى أو التاريخى وهى — كما أشرنا — برغم منهجيتها التحليلية الوصفية الخالصة — بل نتيجة لهذا كذلك — تستبطن موقفا ايديولوجيا ».

على أننا قد نجد فى كتابات « بارت » وخاصة الأخيرة ، تجاوزا لتلك الحدود الباطنية الشكلية أو للنموذج الواحد ، ولهذا لعله أن يكون الناقد الأدبى الوحيد بين هؤلاء الباحثين الأكاديميين من اتباع تلك المدرسة الهيكلية (البنيوية) فى تفريعاتها المختلفة .

غير أننا خارج اطار تلك المدرسة ، قد نجد باحثا فرنسيا لامعا هو « ميشونيك » الذى يتعمق الدراسة الموضعية للنص ، فى أخص سماته ، وابسط عناصره الايقاعية دو أن يعزله عن دلالته التاريخية . اذ أن تاريخيته — كما يقول ميشونيك — عنصر عضوى فى ابداعيته . واذا كان « ميشونيك » قد اهتم اساسا بالشعر وبايقاعاته وأوزانه خاصة ، فان الباحثين السوفييتين « باختين » و « لوتمان » قد اهتما بالابداع الأدبى والفنى عامة . وهما — على اختلاف منهجهما — امتداد متطور لمدرسة الشكليين الروس . على أنهما يتعمقان دراسة الهياكل الداخلية للنص الروائى أو الأدبى أو الفنى عامة ، دون عزلهما عن سياق التاريخ الأدبى ، أو السياق التاريخى الاجتماعى عامة . واذا كانت دراسات « باختين » تكاد تقتصر على دراسة الرواية ، فان « لوتمان » وان اهتم بالشعر وايقاعاته فانه يدرس بنية النص الفنى عامة ، سواء كان رواية أو شعرا أو رسما أو موسيقى ، ويكاد يرى فى هذه البنية الفنية بنية النسيج الحى ما يجعل المقارنة بين الفن والحياة — فى رأيه — لا مجرد تعبير استعارى بلاغى وانما حقيقة مؤكدة .

والواقع أنه ليس هناك خلاف حول أدبيــة الأدب أو شروط النص الأدبى ، وانما الخلاف حول حقيقة هذا النص الأدبى ودلالتــه أو حول منهج دراسته العلمية ، ومنهج النقد الخاص به .

ان الأدب نص أو خطاب له خصوصيته الخاصة ، وهذه الخصوصية الخاصة للأدب تكمن فى بنيته أو هيكلته أو صياغته أساسا ، ولا خلاف على هذا . على أن الأدب ليس مجرد بنية أو هيكل أو صياغة خاصة فى ذاتها كما يقال . وانما هو بنية أو هيكل أو صياغة دالة . ولهذا فهــو ليس معطى فى ذاته ، رغم خصوصيته بل هو معطى دال ، وبالتالى غير معزول عن معطيات أخرى . بل حتى الشجرة أو النهر أو الجبل التى تشبه بها خصوصية النص الأدبى أحيانا ليست معطيات فى ذاتهــا ، بل هى مرتبطة ومعلولة ومشروطة بعوامل نشــأتها واستمرارها وما تحققه من تأثير . والنص الأدبى كذلك رغم خصوصية صياغته وبنيته هو بنية داخل ابنيــة أكبر ، ولحظة داخل ســياق زمنى وتاريخى ، وهو معلول لملابسات نشأته النفسية والاجتماعية والتاريخية والثقافية ، وهو معطى دال فعال مؤثر فى هذه الملابسات نفســها . ومعلوليته وعليته ووظيفته الفاعلة لا تنفى أدبيته .. بل هو معلول وعــلة ووظيفة فاعلة من حيث هذه الأدبية نفسها . ولهذا فدراسة هذه المعلولية وهذه العلية وهــذه الفاعلية الوظيفية ضرورة علمية لتحــديد معالم هــذه الأدبية نفسها . والاقتصار على دراسة النص الأدبى كمعطى فى ذاته ساكن ثابت معزول متعال هو قصور علمى فى دراسة أدبية هذا النص . ان البنية والصياغة التى تعطى للنص الأدبى أدبيته ، هى ــ كمــا ذكرنا ــ بنية أو صياغة دالة ، أى تاريخية . فكل دلالة هى دلالة مشروطة تاريخيا . والبنية أو الصياغة من حيث انها دالة فهى تاريخية كذلك .. بل كل بنية أو صياغة هى دالة بالضرورة ، فلا توجد بنية فارغة أو صياغة خالية ــ كل بنية أو صياغة هى بنية وصياغة لدلالة . والبنية أو الصياغة فى العمل الأدبى هى التى تشكل أو تهيكل أدبيته من ناحية ، وتبرز دلالته الفاعلة من ناحية أخرى . ولهذا فهى ليست اطارا خارجيا ، أو مجرد شكل ثابت ، بل هى عملية فاعلة منتجة للدلالة . ودلالة العمل الأدبى ليست فى موضوعه ، وانما فى تشكيل ــ أو صيــاغة ــ موضــوعه بما يفضى الى دلالة ، أو مضمون . والدلالة أو المضمون ليس معنى جزئيا فى النص الأدبى ، وانما هو الدلالة الوظيفية الشاملة وهو الأثر الموضوعى العام لهذا النص ، أو هو قيمته المضافة التى تتجاوز حدود عناصره المكونة له . ان البنية أو الصياغة هى العلة الفاعلة فى تحديد الدلالة والمضمون ، على أن الدلالة والمضمون هى العلة الغائية الوظيفية فى تحــديد البنية أو الصياغة . وهناك فى كل عمل أدبى هذه العلاقة الجدلية النشطة الفعالة بين الصياغة

والمضمون . ولهذا تختلف الصياغات دائما باختلاف المضامين لا باختلاف المواضيع (وما أكثر الخلط بين المضمون والموضوع فى اغلب الدراسات الأدبية والكتابات النقدية) .

هناك اذن هذا القانون العام فى كل ابداع أدبى ، هو هذه العلاقة الجدلية بين الصياغة والمضمون . بين البنية والدلالة ، او بتعبير آخر هو هذه العملية النشطة داخل البنية الدالة نفسها . على أن لهذا القانون العام أو لهذه العلاقة الجدلية العامة خصوصيتها بالنسبة لكل مرحلة تاريخية ، وخصوصيتها بالنسبة لكل عمل أدبى على حدة . ولا تتحقق هذه العلاقة العامة الا عبر ما هو خاص . وهذا ما يعطى لعمومية هذه العلاقة آفاقا لا حدود لتعددها وتنوعها وتجددها ، أو بتعبير آخر ، هذا هو ما يعطى لعمومية هذه العلاقة صفتها الزمنية والتاريخية المتنوعة ويحررها من الاطلاقية الجامدة . واذا كانت الدراسة الأدبية — أو علم الابداع الأدبى (البيوطيقا) — تسعى حقا لتحديد القوانين العامة للابداع الأدبى تحديدا علميا دقيقا ؛ فشرط علميتها هو تاريخيتها كذلك ، أى خصوصيتها المشروطة تاريخيا .

وهنا يبرز التمايز بين هذه الدراسة الأدبية وبين النقد الأدبى . فاذا كانت الدراسة الأدبية تستهدف الكشف فى ظواهر الابداع الأدبى وأجناسه المختلفة عما هو عام كشفا يغلب عليه الطابع التحليلى والتقريرى فى اطار تاريخى شامل ، فان النقد الأدبى يستهدف الكشف فى نص أدبى أو نصوص أدبية محددة عما هو خاص كشفا يغلب عليه الطابع التقييمى والتفسيرى فى اطار زمنى محدد ، لست بهذا أقيم ثنائية استبعادية مطلقة بين ما هو عام وما هو خاص أو بين ما هو تقريرى وما هو تقييمى ، أو بين ما هو تاريخى شامل وما هو زمنى محدد ، أو بين ما هو موضوعى وماهو ذاتى ، فما أبعد مثل هذه الثنائيات الاستبعادية عن الابداع الأدبى خاصة وما أشد تداخلها وتواحدها فى الابداع الانسانى عامة . انما أردت أن أشير الى أهم مظاهر التمايز النسبى بين الدراسة الأدبية والنقد الأدبى ، والتى تبرز أساسا فى هدف البحث وفى منهجه دون أن أنفى ما بين الهدف والمنهج من تداخل وتماثل فى كلا المجالين فى كثير من الأحيان . ودون أن أنفى كذلك أن الدراسة الأدبية النظرية قد تسعى لتأكيد أو اختبار مفاهيمها فى نص أدبى واحد ، كما ن ممارسة النقد الأدبى قد تنحصر فى دراسة نص واحد أو أكثر بل قد تمتد الى مرحلة بأكملها .

ولكن يبقى مع ذلك ما أشرنا اليه من تمايز واستقلال بين الدراسة النظرية الأدبية وبين ممارسة النقد الأدبى .

ولكن لا يفضى هذا القول بتمايز النقد الأدبى واستقلاله عن الدراسة الأدبية الى فقدان النقد الأدبى الأســاس النظرى الدقيق لممارســاته وتطبيقاته ، أو الى حرمان هذه الممارسات والتطبيقات من منهج اجرائى محدد ، بل والى جعلها أقرب الى الفوضى — أو على الأقل — أقرب الى التذوق الانطباعى الذى لا ضابط له !!

وهذا صحيح بغير شك ، ولكنى اتجاسر وأقول بأنه صحى كذلك الى حد ما ! فليس هناك ما هو أخطر من خضوع النقــد الأدبى التطبيقى خضوعا أعمى للنتائج العامة للدراسة النظرية الأدبية . وما أخطر كذلك التعميم المتعسف لنتائج بعض تطبيقات النقد الأدبى وجعلها معايير نظرية مطلقة . حقا ، من واجب النقد الأدبى أن يستفيد فى ممارساته وتطبيقاته من نتائج الدراسة الأدبية النظرية ، ولكن دون أن يجعل من هذه النتائج قيدا على حرية تفهمه وتقييمه النص المحدد الملموس الذى يتنوله بلنقد . كما أن من واجب الدراسة النظرية للأدب أن تستفيد فى تعميماتها النظرية من نتائج تطبيقات وممارسات النقد الأدبى ، ولكن دون أن تقع فى انتقائيــة مخلة وتجريبية مسطحة . هذا ما أعنيه بصحية تمايز واستقلال النقد الأدبى عن الدراسة الأدبية النظرية . وينبع هذا عندى من مفاهيم ثلاثة : الأول هو الطابع الابداعى للعمل الأدبى الذى لا ينبغى أن تحده أو تقيده معايير نظرية مسبقة أو مطلقة .

والثانى : هو أسبقية الممارسة على النظرية ، لا بمعنى الفصــل بينها أو بمعنى الأولوية العملية ، وانما بمعنى ضرورة اختبــار النظرية واغنائها دائما بالممارسة . والمفهوم الثالث هو ما ينبغى أن تتسم به الممارسة النقدية — فى رأيى — من طابع تركيبى ابداعى يرتفع بها عن الحــدود التحليلية الخالصة .

على أن هذا لا يعنى بالطبع الفوضى فى الممارسة النقدية أو الوقوف عند حدود التذوق الانطباعى الذى قد يكون بالضرورة مرحــلة أولى من مراحل الممارسة النقدية . فلابد فى كل ممارسة نقــدية جادة من أسس نظرية عامة ومن منهج عام فى البحث ومن أدوات اجرائيــة مستمدة من هذه الأسس النظرية والمنهجية ، ولكن دون التقيد الحرفى الجامد بهذه الأسس النظرية أو المنهجية أو هذه الأدوات الاجرائيــة ودون تطبيقها تطبيقا تقنيا تعسفيا ، ممــا يقلص الابداع بل يطمســه ، ويخنق امكانية الكشف عما فيه من جديد .

ولعله قد آن الأوان لكى نتســاءل عن الأسس النظرية والمنهجية والأدوات الاجرائية التى اتبناها واتسلح بها فى هــذه الدراسة النقدية

التطبيقية التى اقدمها لروايات « صنع الله ابراهيم » الثلاث . ولا شك ان الصفحات السابقة التى تعرضت فيها لنقد المدرسة البنيوية تتضمن مؤشرات عامة لتلك الأسس النظرية . وقد لا يكون هناك مجال فى هذا المدخل العام للكتاب فى النقد التطبيقى لمزيد من التفصيل والتعميق . وحسبى أن أعود فألخص هذه الأسس فى هذه الكلمات العامة : ان الأدب عمل منتج دال ، مشروط اجتماعيا وتاريخيا بملابسات نشأته وبفاعليته الدلالية . وهو ، من حيث انه عمل منتج دال ، اضافة الى الواقع . وهو ليس اضافة كمية بل اضافة كيفية ، ذلك انه ليس مجرد عمل يكرر الواقع أو يقلده ، وانما هو بطبيعه الابداعية اضافة تجديدية الى الواقع ، وقيمة مضافة الى هذا الواقع ، ولهذا كذلك فهو ليس مجرد قيمة معرفية مضافة ، بل هو كذلك اضافة تجديدية تغييرية بفضل ابداعيته ذاتها . على أنه ليس اضافة تجديدية تغييرية الى الواقع باعتباره معطى ابداعيا فى ذاته فحسب ، بل هو اضافة تجديدية تغييرية الى الواقع بفاعليته الدلالية المؤثرة فى هذا الواقع عبر تذوقه وتأثيره الموضوعى عامة. وهى فاعلية ذات مضمون اجتماعى تاريخى بالضرورة . على أنها ليست فاعلية مؤثرة مقصودة قصدا من جانب المبدع وانما تنبع اساسا بشكل مباشر أو غير مباشر من البنية الابداعية للعمل الأدبى ذاته قصدها مبدعها أم لم يقصدها . والأدب يتجلى فى نص ادبى له خصوصيته التعبيرية . فهو بنية متراكبة من بنيات مكانية وزمنية ولغوية وحديثة ودلالية متنوعة ومختلفة ومتداخلة وموحدة صياغيا فى آن واحد ، وذات دلالة عامة — أو اكثر — نابعة من حركة بنائها وتنميتها الصياغية الداخلية . والنص الأدبى قانونه العام الخاص معا . فعموميته هى خصوصية أدبية الأدب، وخصوصيته هى تنوع هذه الخصوصية الأدبية باختلاف وتعدد الأجناس الأدبية ، وتنوع الابداع الأدبى فى هذا النص الأدبى او ذاك ، فى هذه المرحلة التاريخية ، أو تلك ، فضلا عن تجدد امكانات الابداع الأدبى عامة وتفتحها الى غير حد ، بتجدد وتنوع المصادر والعوامل الذاتية والموضوعية للابداع الأدبى .

وفى ضوء هذا ، احاول أن استكمل الاجابة على الشق الثانى من التساؤل الخاص بمنهج التناول النقدى وأدواته الاجرائية .

والحق انه برغم هذه المؤشرات والأسس العامة التى ذكرتها لنظرية الأدب ، وبرغم ما أشرت اليه من توفر منطق داخلى خاص للابداع الأدبى عامة ، فان تعدد الأجناس الأدبية وتنوع الملابسات الاجتماعية والتاريخية ، فضلاً عن الطبيعة الابداعية ذاتها وما تصدر عنه من عوامل ذاتية وموضوعية تجعل من التعسف ، الاقتصار على تحديد صارم دقيق للمنهج وللأدوات الاجرائية ، التى تنطبق على الأعمال الأدبية عامة .

فمنهج نقد الشعر يختلف عن منهج نقد المسرحية أو القصة أو الرواية . فضلا عن أن منهج نقد جنس أدبى واحد مثل الرواية قد يختلف باختلاف الأنماط الروائية . على أن هذا الاختلاف لا ينفي الاتفاق حول التوجه المنهجى العام الذى يمكن أن يتلخص فى : تحليل مختلف البنيات والعمليات البنائية الداخلية فى النص الأدبى بهدف استخلاص الدلالة العامة لهذا النص وتفسيرها وتقييمها فى اطار السياق التاريخى الأدبى والاجتماعى على السواء ■

واذا كنت أدين بهذا التوجه المنهجى للمادية الجدلية ، فهو منهجها، فان له فى نفسى جذورا أبعد من مرحلة تعرفى الحقيقى على المادية الجدلية. ففى أواخر الأربعينات كنا طائفة من خريجى قسم الفلسفة — جامعة القاهرة ، نتحلق حول استاذ عظيم لنا هو الدكتور يوسف مراد ونشارك معه فى اصدار مجلة علم النفس التكاملى ولم تكن فى الحقيقة مجرد مجلة فى علم النفس ، بل كانت حلقة بحث ودراسة هاجسها الكشف عن منهج عام للدراسات النفسية يجمع فى صيغة واحدة بين منهج علم النفس الجشطلتى الذى يقوم على الدراسة الشبكية الطوبغرافية ، ومنهج التحليل النفسى الذى يقوم على الدراسة التكوينية الارتقائية . وكان هاجس استاذنا وهاجسنا معه هو هذا البحث عن صيغة تجمع بين الثابت والمتناهى ، بين الجغرافى والتاريخى ، بين الفسيولوجى والنفس اجتماعى . ولقد عبر الدكتور يوسف مراد عن عناصر هذه الصيغة المنهجية فى كتابه « علم النفس التكاملى » . وفى العديد من مقالاته فى المجلة المذكورة . ولعلى أذكر أننى كتبت فى هذه المجلة — ضمن مقال — أتساءل عن امكانية استخدام الدالة القضائية فى الرياضيات لدراسة الأشكال الشعرية ، باعتبار أن الدالة القضائية تجمع بين الصيغة الثابتة والصيغة المفتوحة القابلة للتغير . ولكن كان أكثرنا وأقدرنا . بين تلاميذ الدكتور مراد — تعبيرا عن هذه النظرية فى مجال علم النفس هو الدكتور مصطفى سويف وخاصة فى كتابيه عن الابداع الفنى وعن تطور الطفل .

على أننى اعترف أن هذا المنهج التكاملى على ما بذل فيه من جهود عميقة ومبدعة كان يغلب عليه الطابع التوفيقى ، فلم يتمكن من الوصول الى كشف هذه العلاقة الحميمة العضوية بين المجال الطوبغرافى الشبكى والمجال التكوينى التاريخى وانما ابقاهما فى دراسته الى حد كبير على نحو أقرب الى التوازى منه الى التفاعل والتداخل والتواحد. ولا شك أن تعرفى على المادية الجدلية وتشربى لمنهجها قد أعاننى على تخطى هذا التوازى وهذه التوفيقية الى حد كبير .. على أن الأمر ليس سهلا كما يبدو للوهلة الأولى . فالمادية الجدلية ليست وصفة جاهزة تفتح المغلقات بمجرد تبنيها . فالأمر يتعلق أولا وأخيرا بحسن الممارسة وعمق الخبرة .

ان المادية الجدلية فى الحدود التى ذكرناها هى اذن توجهنا العام فى تناولنا النقدى لروايات « صنع الله ابراهيم » الثلاث . ويعنى هذا باختصار تحليل البنيات الأساسية داخل هذه الروايات كشفا لدلالتها فى اطار سياقها الاجتماعى والتاريخى . ونستطيع أن نحدد هذه البنيات على النحو التالى : بنية المكان ، بنية الزمان ، بنية اللغات والأساليب والتقنيات ، بنية الأشخاص ، بنية الأحداث ، البنيات الصياغية الصغرى، البنية الصياغية العامة ، بنية الدلالات الجزئية ، بنية الدلالة العامة . وبالطبع لا يتم الأمر على هذا النحو من التسلسل والترتيب ، بل ما اكثر ما تتداخل دراسة البنيات المختلفة . على أن تحليل البنيات وكشف مابينها من تداخل ووحدة قد يفرض علينا أن نستخدم أحيانا المنهج الاستقرائى الكمى ، وأحيانا أخرى المنهج القياسى الاستخلاصى ، وقد نستعين — عرضا — ببعض الأدوات الاجرائية التى تستعين بها بعض الدراسات البنيوية الشكلية . واذا كنا سنبدأ من البنيات الداخلية لتلك النصوص لنصل الى الخارج، أى الى كشف الخارج فيها ، أى كشف التاريخ داخل جغرافيتها وبالتالى الى تفسيرها وتقييمها ، أى تحديد موقفها الجغرافى تاريخيا ، فان دراسة الداخل ، وان تمت من الداخل ، لا من الخارج ، أى دون فرض الخارج عليها بشكل مسبق ، فانها تتم بالخارج بالضرورة أى بأجهزة ومفاهيم وأدوات مصاغة خارجيا كما اشرنا من قبل . ليس هذا اقلالا من موضوعية البحث ، وانما هو اقرار بأن البحث حتى من الناحية المنهجية والاجرائية مشروط بالضرورة تاريخيا واجتماعيا وثقافيا. ان التعرف على الداخل الأدبى سيتم بالضرورة بالخارج الثقافى والخارج الاجتماعى والتاريخى ، وسيتم تفسيره وتقييمه فى سياق هذا الخارج الثقافى والاجتماعى والتاريخى ، وبتحديد طبيعة علاقته فيه وموقفه منه. وهنا يبرز بالضرورة الطابع الأيديولوجى للتقييم النقدى الذى يمكن الا يتعارض مع موضوعيته ولا أقول علميته . ولست أزعم أن الصفحات القادمة هى تطبيق شامل دقيق لكل هذه المفاهيم النظرية والمنهجية والاجرائية . على أنها محاولة لتطبيق بعض هذه المفاهيم تطبيقا جزئيا فحسب اختبارا لصحتها ، ولكن دون محاولة فرضها فرضا على الممارسة النقدية . ذلك أن القراءة المنهجية المعمقة للنص هى التى سيكون لها الأولوية . ولعل هذا هو الذى دفعنى الى الاكتفاء بالحديث عن توجه منهجى عام لا عن منهج محدد ، والى الاشارة العامة الى بعض عناصر التناول الاجرائى دون أن أصك صيغة أو أدوات اجرائية صارمة محددة، شأن الصيغة والأدوات الاجرائية التى تمتلىء بها سوق « البيوطيقا » الجديدة التى أخذت تفرض تقنيتها على النقد الأدبى المعاصر ، والتى تكاد ألا تطمس القيمة الابداعية للنص الأدبى فحسب بل تمس معها كذلك

« الأنا المبدع » الذى مهما استقل ابداعه عنه موضوعيا فهو امتداد لخبرته الذاتية، فضلا من أنها تطمس كذلك «الأنا الناقد» الذى هو امتداد متبلور منهجيا للأنا القارىء ـ «المتذوق» والذى لاسبيل الى الغاء وجوده الفاعل فى اى معالجة نقدية مهما كان مستوى موضوعيتها .





مصلوبا على الفجر

سليمان العيسى

اجيئك .. فى شبابى رمق يفنى
لعينيك ما صـــلى .. لوجهك ما غنى
الم بقايا الحلم فى .. وارتمى
على الرمل .. بقايا من حبيب ومن مغنى
اجيئك .. آها تصهر الآه .. لا يدى
على الوتر انهارت ، ولا وترى اغـــنى
ادق شبابيك الجحيم بقبضتى . . .

واكتب شـــعرا ..
يحسن القهر والوزنا
يتيمين مازلنــــا . .
وأمضـــغ جمـــرتى ..
وأعلن انى عاشـــق اليتم ..
قـــل : انـــا ..
سلى العمر .. هل كنا سوى شهقة الهوى
على رملنا العطشان يا اخت .. هل كنا ؟
أجيئك مصلوبا على الفجر .. حاملا
بعينى أشـــلائى ..
افجـــرها لحنـــا ..
أجر بموتى كل من لعقوا دمى
وأدفنهم فيه .. أنا المثخن المضنى
خـــذينى الى الصـــدر الرحيم ..
الى الســـرى
بحالكة عميـــاء ، متخمة ضـــغنا
يتيمين مازلنا .. أالكفر بالرؤى ؟
بكل أغانينا ؟ بكل الذى قلنا ؟
بكل البـــدايات .. الطفولة ..
بـــكل الحكايات الجميـــلة ..
بكل الأسبـــاطير التى عبرت هنـــا
ومـــرت هنـــاك ..
على مد هـــذا الأسمر الميت رملنـــا ..
أسمى .. أسميها ورأسي فى السما
نشـــيد الرجـــولة ..
كتـــاب البطـــولة ..
وأعزف دربى .. اعرف الليل والعمى ..
وأعرف أنا لم نزل بددا .. أنا
دعينى عـــلى الصـــدر الرحيم ..
على الحلم الحـــلو العظيم ..
أناجيـــك مقـــروحا . .
أضمك مذبوحا .. وفى قاع جعبتى
رصاصتك الأولى(1) ، وقنديلك الأسنى

(1) ذكرى ثورة الفاتح من نوفمبر الكبرى .

وارث من الأوراس .. قرآن أمـــة
وانجيلها .. مامات فينا .. ولامتنا

***

اجيئك .. أطفالا وثكلا ونبرة
خضبت جناحيها بأسمائك الحســنى
اقص عليك الفاجعات طعامنا
ومشربنا صارت .. وشاعرنا الحزنا
وماذا عسى يجدى لديك نشيد ؟
بعيد عن الواحات أنت بعيــد
هديل .. على قرع الحديد بديد
وضـــار من الأنيـــاب ..
يدق عـــلى الأبـــواب
يفتش عن أحلامنا ، عن لبـــانة
تمر ببال البال .. يستقرىء الظنـــا
يمزق أوصـــال التراب .. ترابنـــا
ونرفده مـــرضى .. ونعشقه جبنـــا
أقص عليـــك الفاجعات .. عرفتهـــا
زمان طحنت القيد في صدرها طحنا
زمان عقدت العزم(٢) أن يشرب الثرى
دم الموت .. حتى ينفذ الموت ما شئنا
وعشنا معا عمر العطاء ســـلافة
أعتق منهـــا فى حنـــايا دمى دنا
الى اليوم .. أستجدى رصاصة ثائر
لأكتب بيتا ما .. ليشرق لى معنى
الى اليوم يا « غلما »(٣) .. أشيلك شعلة
تقول لتاريخ الضياء : معا كنا !
الى اليوم .. هل سالت سواقى دمائنا
لترجعنا فى كل مذبحة قرنا ؟

***

لأسئلتى طعم الدمار .. ولم أكن
لأتفل عن ميلاد سوسنة جفنا

---

(٢) « وعقدنا العزم ان تحيا الجزائر .. نشيد قسما بالنازلات .. »
(٣) من المدن الجزائرية التى دفعت ضريبة الدم غاليا .

هبينـــــا اهـــترائنا ..

هبينـــــا انطفـــائنا ..

ســوف ارفـــع اصـــبعى

وانذر باليسرى توابيتى اليمنى

انا الغسق المـــر الطويل ..

انا الأمل الشعر القتيل ..

انا الوطن الوعد الجميل ..

انا الأمس مهزوما .. انا الغد باسطا

جناحيه .. لا شمسا احس ولا دجنا

لسوف اغنى .. ما يزال منمنما

حديث هوانا .. يملأ القلب والأذنا

يفتش عن عشـــاق ..

يمر على الصحراء .. بردا ونعمة

ويسكر قيسا كلما تمتمت لبنى

لسوف اغنى .. يا تراب طفولتى !!

ويا بيتنا .. انسيت كيف تفارقنا !

لسوف اغنى .. ربما سقط الدجى

قتيلا على اصرار محتضر غنى

* * *

خذى الناى يا اختاه انت .. ورجعى

يعـــود بنـــا صوب الجذور اذا انا

اجيئك لا اشـــكو .. رضيت نضيينا

من الـــوطن المســـحوق .. انا معـــا ضمعنة

معا قد تشردنا .. معـــا هدنا السرى

معا قد عطشنا فى الحصار .. معـــا جعنا

تقاسمنا جند الغزاة .. فلـــم نهن

على عبسة الأســـوار اسوارنا هنـــا

تمجدت الأســـوار !

تباركت « الأشلاء »(٤) .. قدس زهوها

نقيـــم لهـــا فى كل انملة حصـــنا

تزخرفهـــا بالعـــار .. نقبع ظلفها

ويطرقنا من شاء .. لا يسال الاذنا

---

(٤) اشارة الى التجزئة المدمرة فى الوطن العربى .

امد يدى فى المساحقات الى يدى
متوسمنى كمى بسكينها طعنا
واسكت .. ما اسمعت « انصار »(*) كلمة
تعودته بين المحيطين لى سجنا
تباركت يا عصر الفجيعة عصرنا
بنعماك .. بالذات المعتق آمنا !

* * *

تشبثت بالأطفال .. ملء حديقتى
قصائد خضر ، لا ارق ولا اغنى
يجيئون كالأحلام ، كالفجر ، كالندى
زرعت بهم ارجاء ماساتنا حسنا
كتبت لهم .. فاخضر عمرى وريشتى
وخلفت ما غشى ورائى وما عنى
دعوا السيل يغشى السيل ..
خذوا كل هذا الليل .. ان بشائرى
لاتوى .. وانى للنهار بهم ادنى
خذوا ما بنيتم من سدود .. وقادم
بانهار اطفالى نزلزل ما يبنى
نجوز الضباب المر .. نرسم خطونا
على جبهة المجهول .. نفرشه يمنا
كتبت لهم .. غنيت .. مسوا ربابتى
فيافرح الدنيا تقدم .. وعانقنا !

* * *

رثيت رفاقى المتعبين .. لأنهم
على الدرب ، انى منهم ، سحقوا وهنا
عقدنا بحلم المعجزات عيوننا
واكبر كان العبء من ظهرنا .. منا

(*) معتقل « انصار » المشهور بالقرب من صيدا اثر الغزو الصهيونى للبنان .

قصة قصيرة

عكس الريح

يوسف أبو رية

شوارع المدينة التى ينتشر الرمل فى سمائها كانت مضيئة يسير فيها الناس بسحنهم اليومية ، لا اندهاش ، ولا ترقب ، والبقر السمين يمشى طليقا بدون أخطام ، والرجال يسوقون النعاج عائدين من المراعى القريبة ، لم يلتفتوا الى رتل السيارات الميرى الذى يخترق الشوارع فى صفوف ولم يهتموا بالأخبار التى أذيعت عن اغلاق طريق الصحراء الغربية، وكنت أمشى بينهم فرحا بحرية اللبس الملكى ، أبحث عن حانة « بنايوتى » التى سمعت عنها كثيرا .

وكنت أتوقع انفجارا بشريا فى كل لحظة ، وطمأنت نفسى : ربما لأن مطروح بعيدة قد يحدث هناك فى المدن الكبيرة ..

وتراجعت عن فكرة البحث عن الحانة ، وقلت : اذهب الى « البنسيون » قد أجد فتحى هناك .

وفتحى ابن هذا البلد ، تعرفت عليه عند التحاقى بالفرع ، وصحبنى فى رحلات الفرق المسرحية التى زارتنا ، واقترب من ممثليها ، وعرض عليهم نصوصه التى يقدم بعضها على مسرح المحافظة ، وهو يعيش فى « البنسيون » المطل على البحر مع اصحاب له ، والحديث معهم قد يلم شتات النفس ، وساعرفهم باننى على سفر .

فى الشارع الساقط من جهة البحر ، دفعنى الهواء بشدة الى الوراء، ونفخ الجاكت الخفيف الذى البسه ، ونكش شعرى المرجل ، لمته بأصابعى ، وقاومت الريح عازما على تسلق المرتفع المسفلت ، على قمته كان « البنسيون » ساكنا ، والمصابيح المعلقة على سورة ترمى ضوءا ينام على الرمل متقلبا من هزة الريح .

كان الباب مفتوحا ، ولا احد فى الطرقة المفروشة بسجاد طويل احمر ، نقرت على بابه بظهر السبابة فخرجت امراة من الباب المجاور تجمع شعرها فى اشارب اصفر ، ابتسمت لى ، وانتعشت لما رايت ثوبها الشفاف وصدرها المفتوح الذى سترته باصبعين سالتها : فتحى موجود ؟ قالت : لا .. تفضل .

قلت وانا راغب فى العودة اليها : شكرا .. حرجع له ثانى .

وحدثت نفسى : لو تتهيأ لى ليلة حرة ، ادفن فيها وجهى بين ثدى هذه المراة المرحبة فى فراش لين غائص الى الأرض ، ليلة تزيل عن عينى رواسب حياة الجند المنضبطة ، وتمسح غبار الرمل المكثف فى حلقى .

وسرت فى الشارع والمراة امامى ، تدنو وتبعد ، ترتعش صورتها بين المصابيح الغافية تخرج الآهة المزوجة بهدير بحر ينظر بشراسة من خلف زجاج نافذة مغلقة .

وواصلت الحديث مع نفسى : سامحو من مشاهد عينى صورة العقيد زير النساء الذى ينام مع ممثلات الفرق المسرحية وينزل مطروح كل أسبوع لينام مع صاحبة كازينو « بوسيد » والصول هذا الجاهل العنيد ، من الغد ستنكسر سطوته وليبقى فى صحرائه هذه لتنمى جهله ، كم كان يكرهنى هذا الرجل ، قضيت معه أيامى كلها ، ولم يرفع كوعه من جنبى ، كانه — فى كل مرة — يريد أن يقول ابقى هنا انت لا تعرف شيئا ، طظ فى شهادتك ، هذا الجيش مملكتى وانتم متطفلون عليه .

كانت السيارات ما تزال تسير فى صفوف ، وبدات اشعر بالجوع يتمطى داخلى قلت : اذهب الى مطعم « الحرية » اتناول العشاء واشرب البيرة فقد أراد الله أن اختم ليلتى الأخيرة على هذه الشاكلة .

كان المطعم نهارا كاملا ، لمبات النيون على الباب وبالداخل توزع نورا أبيض على المناضد المفروشة بمشمعات مزخرفة بورد كبير وعلى القيشانى المصفوف على الجدران ورائحة بخور تنطلق من عمود أسفل مروحة كبيرة تدور فى كسل وهناك بعض الرجال منشغلين بالطعام وبالنظر الى التلفزيون المرفوع فى ركن وأم كلثوم تغنى مهلله « بالسلام احنا بدينا بالسلام » وصور كثيرة تترى لمصانع ومزارع وانهار وجنود يقطعها من حين لآخر صورة الرئيس الضاحكة .

اتخذت مكانى على منضدة فى مواجهة الباب وكنت أستطيع أن ارى التلفزيون بجنب ، وجاءنى الجرسون بجاكتته البيضاء بيده كهنة راح يمسح بها على المشمع ومال باذنه على فمى فقلت : ربع كباب وبيرة .

فصاح بالطلب لزميله الواقف وراء الأسياخ ، وسمعت الرجال يتكلمون ، قال أحدهم : حينقلوها بالقمر الصناعى . وقال الآخر : نتعشى ونروح نشوفها على قهوة « العوام » . قلت : هكذا تنتهى الأمور !!

وتذكرت ..

أول صورة رسمتها فى المدرسة الابتدائية كانت لفلاح يرفع شومة غليظة بيد واحدة يهوى بها على رأس جندى ساقط بالبراشوت المتراخى الاحبال ولم أنس أن أضع على وجه الجندى ملامح الرعب وان أخط نجمة داود على الخوذة ولم أنس أن اجعل يد الفلاح قوية نافرة العضلات وعملت الكثير من الطيارات الصغيرة المحومة كالذباب هناك فى خلفية الصورة ، كم فرحت بها مدرستى ، شاركتنى فى تلوينها ، وشاركتها فى تثبيتها على الحائط الى جوار السبورة . لمحت فتحى من باب المطعم وحين ظهر من النافذة الجانبية ناديت عليه : فتحى . وتوقف عن جريه ونظر جهة الصوت ولما رآنى أقبل على قال بتعجل : بتعمل ايه هنا ؟ قلت : رحت لك البنسيون . قال يخبط كفا بكف : ولا على بالك .

قلت وأنا أعود الى الكرسى : فيه ايه ؟

— قم رح الوحدة .. التحريات مالية البلد .

— أنا دفعة ابريل .

— بتلم الكل .. فيه حالة طوارىء .

— أنا حسلم المخلاة الصبح .

— جت اشارة ان الكل يرجع .

سألته واحساس بالفجيعة يتصاعد داخلى : ليه ؟

— خايفين ليبيا تعمل حاجة ترد بيها على توقيع المعاهدة .

وسحبنى من يدى لاقوم قلت : أنا طلبت عشا .

— تعشى هناك .

— وأنت ؟

— رايح البنسيون .

وطلبت منه أن يأخذنى معه قال : مش ممكن .. أنت حتطلع على « برانى » من الصبح .

تركنا الجرسون واقفا بالطبق الذى يخرج دخانا خفيفا ، وهو ينظر الى بحسرة

وعدت اليه قلت : حطهم فى ساندوتش .

وتركنى فتحى أسير وحيدا تحت جدران البيـوت ، ورتل السيارات لم ينقطع ، ظل يهدر فى الشارع الكبير بصوت جنزيرى يهز المدينة وكـان الجنود منكمشين فوق مدافع مغطاة بمشمعات سميكة ، وكانوا ينظرون بحزن وفى نفوسهم رغبة فى النزول الى هذا البلد ليشربوا الشاى السخن على مقاهيها ويدخنوا سيجارة على أرصفتها الهادئة .

وصلت باب القيادة ورأيت الحارسين واقفين بتحفز ورفعا السلاح فى وجهى قلت : أنا . فعرفنى واحد منهما قال : كنت فين ؟

ــ أودع أصحابى .

ــ ودا وقت أصحاب .. ادخل .

وتركت السيارات تمشى فى طابورها بمحاذاة سور القيادة متجهـة الى أقصى الغرب كانت تودع فى أطراف السور آخر المصابيح المضيئة ؛ بعدها تسقط فى الظلمـة فتتلاشى ملامح الجنود الراكبين عليهـا ويبقى شبح السيارات كتلة كثيفة من الظلام لها بوز طويل يرتفع أعلاها فتصير كقطيع من الفيلة السوداء التى تقرقع سيقانها فى جنازير الحـديد .

دخلت وكنت حريصا على الاختفـاء فلا يرانى أحـد من الضباط وهالتنى ظلمة الأبنية الواقفة فى وضع انتباه يدها فى جنبها ورأسها مرتفعة فى السماء وعينها مفتوحة على آخرها ولكنها لا ترى شيئا على الاطـلاق لا ترى غيرى ، وتكتم ضحكة السخرية فى عبها .

عند باب الفرع سقط على وجهى بصيص نور ضعيف ينفذ منه ، ولما فتحت الباب وجدت أجسادا مكدسة تحت البطاطين السود وسمعت شخيرا مرتفعا يتردد فى جنبات الحجرة ورائحة نوم مختلطة برائحة جوارب نتنة ، دفعت البيادات المفغورة الأفواه وبدأت أبحث عن مخـلاتى التى دسستها تحت السرير لأخرج بيجامتى ، وبعد أن علقت اللبس الملكى على المسمار قعدت على الأرض آكل الساندوتش ، وبعـد أن انتهيت رحت ابحث عن مكان ، دفعت العسكرى النائم علـى الطرف فاسـتيقظ مرعوبا تتدفق من عينه حمرة بلون القمر المخنوق وقال : رجعت ؟

ــ وسع .
ــ سيادة العقيد اتصل وقال كله يرجع .
ــ وسع .

فتزحزح نحو الحائط ورفعت البدن الثقيل وتمددت الى جواره وظللت لفترة طويلة لا ارفع عينى عن المصـباح الصغير المعلق وسـط الحجرة كصفار البيضة .

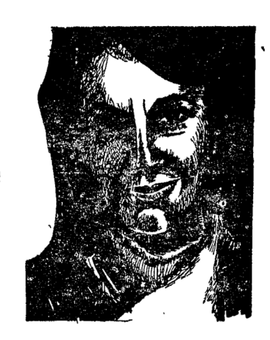
أطفال الأيام الحرة ..

محمد القدوس

نسجو القناديل الفقيرة والطقوس
نسجوا المناديل الصغيرة ثم داروا معهم
فكأنهم
لا يحزنون
لا يضحكون
لا يعرفون النسيج
يحكون عن موالهم
موالهم .. منه السعال .. أو الصرير .. أو التراب
والصمت .. باب
والنول غول أسود مص الشباب
غرباء .. يعشق بعضهم أن يرحل الليل الغريب
عند الظهيرة .. فى الصباح وفى المساء الى المدينة .. يدخلون ..
.. ويخرجون ويحزنون
فى الجيب ما يكفى لخبز .. أو ادام
سكت الغلام
حار الغـــلام
ومضى يفلسف أن فى الجيب الكثير
بطريقته
فالسيد الفضى يعبث بالأنامل والعقول وبالصدور
وسيكفل الخبز المقدر للأجير
وبضائع الفضى حتما فى الصباح غدا تروج
مازال فى العمر الكثير
لم ييئس
لا ينبغى أن ييئس

فالصبية العمال من أشباهه
لا يعرفون سوى النسيج
فى الصبح يعمل « كالزجاج هنا الخيوط »
« والصدر يخنقه الهبوط »
فقراء والخبز الفقير من القناعة للمجاعة يستطيل
والنوم فى الليل الطويل هو الملاذ
« يا عم أحمد لا تنم »
« فالبيت يحتاج الطعام »
والعم احمد لا ينام
هو يسعل اليوم الأخير من القرار
ويروح يحصى ما تبقى
ليزوج البنت الصغيرة .. كيف للبنت الزواج
لا يعرفون هنا التجهز للزواج
لا يعرفون .. سوى النسيج
الشيخ يكره أن يموت بلا شقيق .. أو صديق
ليلم عرض البنت من عرض الطريق
فالعمر سافر منذ باع الروح للبنت الصغيرة والعقوق
هو منذ أن ترك الشقاء على الحقول الى الشقاء بلا حقول
قد صاحب الليل الملول
والفقر .. ذا الوجه الصفيق
« لا بأس .. فالجيب الممزق قد يتيح لها السرير »
« واذا أموت .. فقد أموت على الحصير »
« لا بأس .. عشت على الحصير »
ـــ والسيد الفضى ينهب .. « ما لنا نحن الصغار »
« أشباه أولاد الرذيلة فى مدينتنا العقور »
ـــ يا عم أحمد لا تسالم كل أولاد الخطيئة والشرور
والسيد الفضى يمزح بالخمور وبالعطور
أسطورة الليل الأخير
فالناس مازالت تدارى بالنشيج صدى النسيج
والناس فى حاراتنا
لا يعرفون سوى النسيج

المرأة فى أدب الطاهر وطار



بقلم : رجاء عدلى

لكل فنان موقف من الحياة ومن قضايا عصره . ونحن نعيش عصرا طاحنا ، تجرى فيه الأحداث بسرعة فائقة . وفى العالم الثالث — وعالمنا العربى على وجه الخصوص — تتعقد وتتشعب المشكلات التى تواجه الكاتب . ويعتبر تناوله للمراة — كظاهرة اجتماعية — من أدق هذه المشكلات وأكثرها حساسية فهذه القضية كثيرا ما يتم تجزئتها ، أو تمييعها بشكل من الأشكال . لذا فان الكاتب حين ينحاز اليها بصدق — أى حين يكون أمينا فى تصويره الفنى لواقع المراة — فهو لا يساهم فقط بترسيخ القيم الثورية فى مجتمعه وحسب ، بل يستطيع النفاذ الى عمق التجربة الانسانية ، والواقع الاجتماعى بأبعاده وخصائصه المتنوعة .

وحين نرى أن أحد مهمات الكاتب الأساسية هى أن يعيش الحياة الكاملة لشخصياته كلها — دون تمييز — بكل خصائصها النفسية والاجتماعية والاقتصادية ، وربطها بالأحداث الخارجية والتاريخية المحيطة بها نجد

ما حدث بالفعل هـو ان انعكاس شخصية المـراة فى الأدب بوجه عام ــ والأدب العربى بوجه خاص ــ لم يتحقق او يتطور بقدر مواز للقضايا والمشكلات الأخرى المطروحة فى ثقافتنا الوطنية البديلة .

وقد قدم الكثيرون من الكتاب رؤية منقوصة ، وقاصرة للمراة ككائن انسانى له عالمه الداخلى ، وايضا له علاقاته بالحياة والمجتمع . فحين نرى البعض يصورونها وكأنها عامل مسـاعد لاستكمال احداث الرواية وعناصرها . نرى البعض الآخر وقد صورها نماذج جامدة ــ ساكنة ــ لهـا وظائف اجتماعية محـددة ، كأم ، أو كزوجة ، أو عشيقة اى تلك الشخصيات الجاهزة منذ البداية والتى لا تتطور مع سباق الحياة .

وفى كثير من الأجناس الأدبية يتم تصويرها ككائن غامض ، محـاط بهالة غير مرئية ، وغير مفهومة عن سحر المراة ، وجمالها الآسر . تلك الصور التى تلهب خيال القارىء ، وتعده بالكثير من الأحلام التى لا تتحقق. اى تلك التى تعمل على استلاب عقله ووعيه .

أما بالنسبة للموضوع ، فالرواية العربية حـافلة بموضـوعات مملة ومكررة عن المثلث الشهير ، الزوج ــ الزوجة ــ العشيق ، أو العكس. فالأدب الروائى العالمى ــ وأدبنـا العربى متأثر به ــ لا هـم له الا أن يصور تلك المواقف ــ المآسى ــ كما قال مورياك ، انها دوما قصة السيد والسيدة ، تلك العلاقات الناجمة دوما عن ظـروف الأسرة البرجوازية القائمة أساسا على الملكية الخاصة ، وحق الزوج فى السيادة ، وحماية متلكاته ومنها الزوجة .

مثل اولئك الكتاب قد اعتادوا على تصوير شخصياتهم من النساء فى أطر معروفة سلفا ، وطبقا لمفاهيم أو تصورات مسبقة . بدءا بوضع المراة فى الميثولوجيا ــ من حيث مضمونها الاجتماعى الغيبى ــ وانتهـاءا بثقافة الكاتب ، وطريقة التحام هـذا الكائن المسمى بالمـراة ، بعالمه الخاص ، وطريقة تشكيل وجدانه ، ونظرته المجزاة اليها . وهذا بالفعـل له أساس مادى موجود فى الواقع المتخلف الذى تعانيه النساء فى بلادنا . ولكن رصد ظواهر الواقع ، وانعكاسها فى الأدب من هذه الزاوية فقط ، لا يمثل سـوى جانب أحادى ، ورؤية غـير متكاملة ، قاصرة عن كشف العلاقة الموضوعية بين وضع المراة المتخلف هذا ، وبين الواقع الاجتماعى فى حركيته وتطوره . مما جعلهـا ــ اى شخصية المـراة ــ تبـدو غير حقيقية وبعيدة عن الواقع .

لكن اذا تتبعنا الابداعات الأدبية تاريخيا ، فسنجد حتما خصائص وسمات ــ تشير الى بدء ظهور النموذج الايجابى للمراة . ويتبلور هـذا

النموذج بشكل أوضح فى فترات التحولات الاجتماعيـــة الشاملة . لأنه حينذاك تتكشف لدى الكاتب مجالات لم تكن واضحة من قبـــل عن علاقـــة الفرد بالمجتمع . وهكذا نجد أن مجال بحث كهذا مازال خصبا ومتنوعا . لذا فهو يحتاج الى كثير من الدراسات سواء النظرية منها أو التطبيقية .

ومن حق القارىء أن يتساءل ، ماذا فعل الطاهر والطار ـــ كأديب ملتزم ـــ بشخوصه النسائية ؟ . أو بالأحرى كيف تحققت شخصية المرأة ضمن اطار رؤيته الكلية للواقع الجزائرى فى حقبة تاريخية معينة ؟ .

سنتناول فى هذه الدراسة بعضا من أعمـــال الكاتب الروائية ـــ (رمانة ـــ عرس بغل ـــ الجزء الثانى من اللاز) ـــ محاولين قدر استطاعتنا الاجابة على السؤال السابق . هذا من خلال تحليل شخصية المرأة ، ورؤيتها فى ترابط مع واقعها الاجتماعى . وأيضا من خـــلال الكشف عن شخصية الرجل ـــ البطل ـــ أصوله الطبقية ، ثقافته ، انتمائه . أى تلك العوامل التى تحدد فى مجملها نظرته للحياة وللمرأة .

وأى من الشخصيات ما يتم تناولها بالاسهاب أو بالايجاز ، فهذا ما تمليه طبيعة الدور المنوط بالشخصية ، خصائصها ، طريقة التقائها مع الشخصيات الأخرى فى العمل الروائى .

ولن تتطرق هذه الدراسة الى مناقشة الشكل الفنى للرواية وكيفيـــة تعامل الكاتب معه برغم سحر هذا الجانب فى كتابات الطاهـــر والطار واغراءه للباحث عن مزيد من التوغل فى ثنايا العمـــل الفنى ، الا أننـــا اقتصرنا على الكشف عن بعض الدلالات الفنية التى من خلالها عبر الكاتب عن موقف ايديولوجى محدد تجاه ظاهرة معينة ـــ ضمن ظواهر كثيرة ـــ هى وضع المرأة ككائن اجتماعى .

ـــ ((رمانة)) ـــ

فى أواخر الستينات كتب الطاهـــر والطار مجمـــوعة ((الطعنات)) وجاءت ضمن هذه المجموعة قصة ((رمانة)) ليستكملها فيما بعد ، أثناء كتابة روايته ((اللاز)) . فهى كما قال الكاتب : ليست بالقصة القصيرة أو بالرواية . انها مرحلة انتقال من لون أدبى الى لون آخر . وهى أيضا كذلك بالنسبة لبحثنا هـــذا ، أى بالنســـبة لتطور شخصية المـــرأة فى كتاباته .

((رمانة)) باختصار ، تمثل رحلة البطلة الدؤوبة عبر عالمها الداخلى ، المرتبط عضويا بالظروف الاجتماعيـــة والاقتصادية خارجها ، من أجـــل استعادة انسانيتها المفقودة .

بطلة الرواية فتاة رائعة الجمال . لا تجـد فى جمالها سوى سلعة قابلة للبيع والشراء . تنتمى طبقيـا الى شريحة من شرائح المجتمع الدنيـا حيث الفقر المدقع ، والجهل ، وعالم الجريمـة . انهـا تسكن احـد تلك الاحياء القصديرية الصدئة . وبالرغم من تدنى أخلاقيات هذه الشريحة . الا ان الكاتب لا يدنيها ولا يصمها بالعار . لأن الشر مبرر ، والقهر مبرر . فهو نتاج لقوى أعمق وأكثر شراسة . وهذه القـوى الخفيـة تكتسب معقوليتها من وضعها المهمين فى المجتمع . فهاهو القاضى ، ومثله رئيس الشرطة ، ومدير البنك ... الخ ، يمارسون العهر الخفى ، فى الوقت الذى يبقون معه الوضع على حاله .

فى البداية ، ويتداعى المنولوج الداخلى . تتخبط « رمانة » وسط دهاليز عالمها المظلم . يصوره الكاتب وكأنه غابة وحوش ، أو بئر ليس له قرار . أى أنها كانت تعيش حالة تشـبه الغيبوبة . فى الوقت نفسه لا تمتلك ارادة التغير . ومن خلال الكشف المستمر لعالم الشخصية . تتضح مناطق الاظلام داخلها . وايضا فى العـالم المحيط بهـا . اى تلك العوامل التى تشدها الى أسفل . وتلك الى تعمل على تطـوير وعيهـا والخروج بها الى عالم أكثر كمالا ورحابة .

فى مرحلة تالية من تطور الوعى تختلط عليها الأمور . حيث لاتكون مدركة تماما لمكامن قوتها . فنجدها تصعد تارة ، ونكاد نشتم منها رائحة الهواء النقى . وتارة أخرى تهوى وتتراجع .

وبعد تراكم طـويل من الخبرات ، نجـد البطلة تقبل على تغيير واقعها . ترى نفسها ولأول مرة كائن انسانى له احتياجات نفسية وروحية الى جانب احتياجاته المـادية . ترى أيضا أن الرجل من الممكن أن يصـير صديقا ورفيقا ، وليس مشتر رخيص لجسدها .

بدأت « رمانة » فى تعلم حروف الهجاء ، ايذانا بمعرفة ما يحيط بها من الغاز الحياة . من أولى الكلمات التى نجحت فى تعلمها هى كلمة «باب» وكأنه ارهاص لخروج قادم الى عالم جـديد . حيث تتمكن من فهـم رموز كثيرة ، وتتم اعادتها الى دائرة الوعى كرصيد من الخبرة الانسانية . وقد حدث هذا التطور فى شخصيتها — بالتـدريج — عبر التقائهـا بمناضل ثورى ، يسعى هو الآخر لتغير واقعه بطريقة أكثر شمولا . يحبها لذاتها، ولروحها النابضة بالخير والجمال . **هـذه الروح التى ترفض الاسـتسلام أو الموت ، كروح شعبها فى ((عمقها وتفتحها))** . ويتدفـق عناقهما حـارا دافئا — معادلا لتلك الثورة المتوثبة فى داخلها لتشوف حدود اللامرئى .

تتداعى الذكريات عن مناطق رحلتها المضيئة : « أحسست بجبال من الدفء تذوب فوقى ، وتغمرنى . اننى خاطرة تجول الافاق ، ونغمة تائهة ، وشعاع يلثم زهره » .

تقـول فى منـولوج آخـر : « كان ينـادينى رمانة » ، وأناديه « خـالى » ، كنت طبيعية فى كل تصرفاتى ، وحركاتى ، لا غنـج ، ولا دلال ، ولا تعرية صدر ، أو زم شفتين ، أو تعطر ، أو تثن » .

ان علاقة البطلة بهـذا الخال لتمثل نوعا من العـلاقة الحميمة . فالمؤلف لا يسميه باسم معين . وهـذا من الممكن أن تكون له دلالة فى اللاوعى الجمعى . وتفسيره عند « يونج » أنه يمثل أحد الأنمـاط الأصلية — الايجابية — فى اللاوعى . تلك التى تساعد الانسـان على اكتشـاف الخير والجمال فيه . أى يتعرف على جانبه الروحى ، ويلتحم به ، فيحدث هذا التوازن المنشود .

ومن خلال الوعى الوليـد تتحول فتاتنا الى رفيقة ، تمارس العمـل النضالى ، حيث تكتشف أن **« سماء الرفاق صاحيه ، فى الحين الذى تكون فيه سماء غيرهم مغيمة »** فى البداية لا تدرك — بشكل واضح — الهدف من النضـال ، حيث تتساءل فى دهشـة . كيف يوجد مثل اولئك المناضلين ، بينما أحياؤهم القصديرية غارقة فى الآلام واللامبالاة . يرد عليها « الخال » بايمان . بأن الطريق طويل وشاق « وان التغيير لابد سيحدث اليـوم ، أو غدا ، أو بعد أجيال » هذا الايمـان نابع من معرفتـه العميقة لحيـاة الانسان فى ارتباطها بالمجتمع على أساس أنها عمليـة جدلية وموضوعيـة وأنها قيد تطور الواقع المادى .

فى الوقت الذى تنجح فيه « رمانة » فى تجربتها الأولى — فى توصيل رسالة الى حد الرفاق — تكتسب قدرات جـديدة ، تؤهلهـا لمـزيد من التطور . لكن خط هذا التطور ينقطع فجـأة . ليس فقط كنتيجة لفقدان الارادة لديها . ولكن السبب الأساسى هو ظهور قوى خارجية ، حركت هذه الارادة فى اتجاهها السلبى ، الا وهو اغتيال حبيبها ورفيقها على يد قوى البطش . تتراجع البطلة عن الطريق الذى اختارته سابقا ، وتتجلى مظاهر تراجعها فى زواجها بالأخير من تاجر تحف ، يقتنيهـا كتحفة جميلة . حيث يدفع الثمن كمقابل لحمايتها المادية فقط .

ويترك لنا الكاتب نهاية مفتوحة ككل نهايات أعمـاله . مفادها ان **هذا القطع عن خط التطور الانسانى ليس نهائيا او مطلق . وأن حدوث التغير فى حياة الانسان ليس بأى حال هو نهاية الصراع . بل يعنى رحلة**

أخرى جديدة . وأن التغيير الأصيل يصير رهن تغيير هذا التركيب الخاطىء لمجتمع بأسره .

ـ « عرس بغل » ـ

كتب الطاهر والطار رواية « عرس بغل » فى منتصف السبعينات ، وفيها ينقلنا الى كهوف غريبة هى أوكار البغاء . الرواية عبارة عنبانوراما متحركة ، تتنامى فيها أحداث ، تتمحور حولها شخصيات حيـــة ، أخاذة ، تتحرك ، تحلق فوق واقعها ، ترقص على الحبال ، تهوى من فوق حافة جرف سحيق ، وتكتحل عيونها بالألم المضنى ، ورغبة حارة فى الخلاص .

هذه الشخصيات هم مجموعة من نساء عاهرات ، ورجال قوادين تضمهموحدة المكان ، الا وهو الماخور . **كل منهم له رحلته التىأدت به الى هذا الماخور، وأيضا له حلمه فى الخروج** . ذلك الحلم المعـــادل لمحـــاولة الخلاص الروحى أو المادى من عالم سفلى . ولأن الحلم يعنى احــداث حالة ما من التوازن النفسى فى الشخصية ، فانه يجعل الحياة أكثر احتمالا، ويجدد القدرة على مواصلة العيش فيها .

وكثيرا ما يتداعى حلم الخلاص هذا كمنولوج داخلى ، أو حـــوار بين الشخصيات ، أحيانا يبدو كعزف منفرد لكل شخصية على حدة ، كل له توتراته ونغمه الخاص . وأحيانا أخرى تتـــوحد آلات العـــزف فى ســـياق عام منسجم . وهنا يتجسد المشهد الروائى كلوحة دراميـــة لهـــا أبعادها وايقاعاتها الخاصة . فنجد فى الرواية ، وفى أكثر من مـــكان ، مشاهد طقوســـية مليئة بالحركة والحيوية . الكل يرقص ، يدب الأرض بقدميه فتتفجر أشـــواقه « أرواح .. ، أرواح ، وكى نشـــوفك نرتاح ويتغير حالى » . ولكن القلوب خاوية والصدور تهتف بالراحة .

يصف الكاتب احدى هذه الطقوس حيث « كان الجو كنائسيا مقلوبا، **لم يكن هناك أحد يدعو قوة غيبية خارقة ، وانما كان كل من هنـــاك ، يفرز ما فى أعماقه »** .

أتت هـــذه المجموعة من البشر الى الماخور عبر رحـــلة طويلة من التمزق والانهيار ، أو تحت طائلة الحاجة المادية ، وأثر تشوهات نفسية عميقة .

« العنابية » تلك الشخصية ــ البؤرة المتوهجة فى الرواية ، هى شعلة نار لم تخبو رغم تجاوزها الأربعين . انها معلمة هـــذا المكان ،

يأتمر بأمرها البنات والهزيين ، يقال على لسان احدى الفتيات « المعلمة هذه فى عنفوانها كانت تذبح وتسلخ الرجال بنصف ابتسامة » . كيف ارتحلت العنابية من ماخور الى ماخور ؟ وما الذى أدى بها الى هذا التدهور ؟

البداية حين كانت ابنة الخامسة عشر ، تشهد أمام أعينها الاعتداء على الأب ، وقتل الأخ ، تتذكر حكايتها فى منولوج حزين :

« ظل يتدلى من التينة ، طوال الفترة التى كان السينغال يعتدون على وعلى أمى كانت الفترة طويلة . كنت فى الخامسة عشر ... أغمى على واستفقت ، .. وعندما استفقت أخيرا ، لم أجد أحد ، لبثت يوما وليلة ، لا أقوى على الحراك من مكانى ، كنت جائعة . خائرة القوى ، كانت الدماء حولى ولم يكن هنالك أحد » .

هذه هى المصائر الدرامية لأمثال أولئك الفقراء البسطاء من الناس . **فنجد أن التشرد والجوع والبؤس هو ما يؤدى فى النهاية الى وجود هذه الفتاة ومثيلاتها فى مكان كهذا** . حيث يدركن أن للمال سطوة جبارة ، **وان هذا المكان كغيره من الأمكنة** .. كما أن قانون البيع والشراء هو نفسه ذات القانون الذى يسرى فى المجتمع خارجه . تدلل على هذا « العنابية » بقولها : « اشتغل ، أبيع واشترى ككل عباد الله ، استبدل تحمل شخص على بدنى لدقائق ببدله اتصال ، واستبدلها بدورها بنقود » بهذه الصورة الفاضحة يتم للكاتب تعرية تناقضات المجتمع البرجوازى . فهو يكشف بحدة وقسوة تبعية مصائر هذه الطبقات المستغلة من قبل طبقات أخرى . حيث يتبعها بالمقابل تغير فى العلاقات الأخلاقية والسلوكية . ويغدو كل شىء مادة بيع وشراء ويتحول الانسان ذاته الى سلعة .

تتواتر فى الرواية صور شبيهة . تؤكد بالاستمرار ان هذه الأنماط من البشر هى وليدة وضع طبقى — اجتماعى مختل ينتج عنه بالتالى هذا الاختلال فى الشخصية . من أوضح هذه النماذج « حياة النفوس » انها العنابية فى شبابها . يطلبها الجميع لجمالها حيث استقبلت فى يوم واحد طابورا من مائتى رجل . كانت تستعذب الاهانة والضرب ، ومع احدى هذه الاهانات « تذكرت اباها الذى سافر الى فرنسا ولم يعد ، وأخاها المشلول الذى يعيل أمها وزوجها . تذكرت الليلة التى طلبتها امها وأمرتها بالنوم فى فراشها » والأم مهددة بالطلاق من قبل زوج يريد أن يضاجع ابنتها !! فرت الابنه منذ ذلك اليوم البعيد بلا رجعة حيث الشوارع الخلفية والمطاردة والمواخير .

هكذا صور الكاتب شخصيات عديدة من النساء . كل لهـــا ملامحهـــا الفردية الخاصة وابعادها ، ولكنها فى الحقيقة ، عدة تحويرات لنموذج خاص من المرأة . وهى تلك الخارجة عن العـــرف والقانون الاجتماعى . وان كان هذا ينم عن الشعور بأن المرأة تؤكد حريتها بفعلها هذا . الا ان الكاتب يؤكد دائما انهـــا حرية غير داعية ، منقوصة ، ومشوهة . تؤدى الى مزيد من التدهور ، ومن ثم الدمار لمناطق الاشراق فى الشخصية .

ومن مكان كهذا بدأت أيضا رحلة « الحاج كيان » فى زمن شبابه الـــذى ولى . فكيف كانت رحلة البطل ؟ والى اى هدف ؟

بدأت رحلة البطل حين كان شابا يافعا . درس فى جـــامع الزيتونة بتونس على يد شيوخها الكبار . ثم أراد أن يغير العالم من خلال معتقـــدات رجعية متدثرة بمسوح دينيـــة ، تقـــول بأن الجهـــاد فى سبيل الله يبـــدأ من جميع الأمكنة . بل واكثرها فسادا وهى دور البغـــاء . لمعت الفكرة فى رأسه معتقدا بأن **المـــرأة أصل البلاء** . وعليـــه ان يبدأ التجـــربة من المـــاخور . وفى مشـــهد محورى فى الرواية ، رســـمه الكاتب بسخرية لاذعة ، حيـــث صعد « الحاج كيان » على منضدة وسط المـــاخور ، ركبتاه ترتجفان ، والدم يتصاعد الى رأسه ، وفى غمرة حماسه ، أخذ يردد مقـــولات خطابيـــة عن طريقة التوبة والخلاص . وانه صوت الاسلام يتحدث الى اماء الله بوصفهن مسلمات قد أخطأن الطريق . ترد عليـــه احداهن بعفوية :

« نعم نحن مسلمات ولكن كل الـــذين يأتوننا أيضا مسلمون » . هنـــا تظهر بوضوح تلك الهوة بين الخيـــال والواقـــع . فاولئك النسوة قـــد واجهن الواقع عن حقه ، ولـــم يعد باستطاعتهن ان يجدن فى مجرد الدعوات لقوى الســـماء ما ينقذهن من الشقاء الذى يعانينه .

أما تناقض البطل فيكمن بين وجدانه الغارق فى الرغبات السرية وبين طموحه ان يغير العـــالم عن طريقة كبت الرغبات ، والمحافظة على أطـــر اجتماعية باليه . **ولقد كان طموحه فى مستوى الحـــلم الغير قابل للتحقـــق ، أو الحلم العاجز ، الذى هو فى مجمله تعبير عن عجز طبقة بكاملها عن التغيير .** ولأنه حلم مراهق ، فهو لـــم يع الواقـــع ، أو مسببات الفساد فيه . وارتكز على مبررات واهية . انهـــارت كلهـــا دون أى مقـــدرة على المقاومة لـــدى مواجهة البطل أول اختبار حقيقى ، حين سحبته « العنابيه » الى غرفتها ، واكتشـــف فى عالمهـــا حينذاك ، حقيقة أشد رسوخا مما تعلمـــه فى جامـــع الزيتونه . اذ تتداعى ذكرياته المـــاضية عن عودة البنت الجميلة ـــ العنابية فى شبابها ـــ « التى استطاعت أن تزعزع جامع الزيتونة بسواريه ومشائخه وبفقهه ونحـــوه وصرفه وتجويده وتحوله الى هزى يحج الى كيان » .

كانت النتيجة الحتمية لرحلته هي الانفصام ـــ بمغزاه الاجتماعي ـــ ففي عالم المقابر الكئيبة كان البطل يجتر معارفه الذهنية الماضية ، يتعاطى الحشيش بغية تغييب الوعي أكثر ، فتأتيه الخيالات متجسدة في أحلام وهلوسات مريضة عن المتنبي ، وابن قرمط وزكروية . تلك المعرفة الانسانية التي شكلت يوما جزءا من وجدانه الحي . ثم صارت صدى مؤلما لصوت قديم تصطدم بحوائط المقبرة . وتعود كظلال كابيه تعبر عن لا معنى الحياة وعبثيتها ، وان كل شيء ينتهي الى الموت والفراغ كما انتهت حياته هو .

رحلة « الحاج كيان » تنتهي بالهزيمة لأنها تتسق مع تكوينه ووعيه الطبقي ، من خلال نظرته للحياة ومرتكزها المرأة . وكانت رحلته قد بدأت بالمرأة وانتهت عندها . ولكنها لم تنته كما بدأت . لقد بدأت بمحاولة تغير العالم من خلال المرأة واخفقت بهزيمته على يد المرأة ، ومن ثم فشله في التغير . ولم تهزمه المرأة انطلاقا من كونها انثى ، ولكن من خلال ظروف كليهما ، كل حسب دوافعه وواقعه .

وحالة « الحاج كيان » لتلخص نظره الاستبداد الشرقي للمرأة ، من خلال مفاهيم الرجل البرجوازي . تلك النظرة التي تشتهي المرأة ـــ كمتعه ـــ وتنفيها في نفس الوقت . ونفيها هنا يعني الغاء كل خصائصها ككائن انساني ، لذا يصبح من الممكن تغييرها ، وتبديلها ، بل وامتلاكها .

في رواية « عرس بغل » نجد الكاتب قد تجنب ـــ عن عمد ـــ مغالطات كثيرة ، شائعة ، عن وضع المرأة وتحميلها وزر الخطيئة الأولى والصاق صفة الدونية بها . أو تصويرها ككائن منفصل عن واقعه .. بل نراها دائما رهن هذا الواقع متأثرة به ومؤثرة فيه . يشير الى هذا الطاهر والطار بوضوح على لسان بطله « الحاج كيان » :

« ان عرى أجساد هذه الولايا يعكس عرى واقعهن » :

ـــ العشق والموت في الرفق الحراش ـــ الجزء الثاني من « اللاز » ـــ

الروايتان اللتان تعرضنا لهما بالتحليل قد كتبتا في فترة تأسيس الحركة الوطنية في الجزائر وما بعدها . وفي هذه الفترة أيضا كتب الطاهر والطار رائعته « اللاز » (الجزء الأول) . ثم اتمها في جزئها الثاني في فترة لاحقة . حيث أعاد الكاتب ابطاله وأعطاهم أدوارا تتماشى مع المرحلة التالية من الثورة . ولقد عكس الكاتب في رواية « اللاز » ـــ بجزئيها ـــ عصرا بكامله من التطور التاريخي للشعب الجزائري .

موضوع بحثنا الجزء الثاني من « اللاز » ـــ (العشق والموت في الزمن الحراش) . زمن أحداث الرواية هي فترة انطلاقة الحركة الفلاحية في

الجزائر ، حيث تم الالتقاء . الذى جرى بين العمال والمثقفين من جهة ، والفلاحين من جهة اخرى فى سبعينات هذا القرن .

فى الرواية بعدان اساسيان : الأول عبر المكان حيث ترتحل مجموعة من الطالبات (جميله وزميلاتها) من المدينة الى الريف فى عمل تطوعى لمساعدة الفلاحين فى التعاونيات الزراعية ، فى محاولة لالغاء المسافة بين الريف والمدينة من جهة ، وبين العمل اليدوى والفكرى من جهة اخرى .

البعد الآخر هو رحلة جميلة مع الكاتب عبر الزمان والمكان . حيث يقوم المؤلف بدور الشاهد على احداث عصره . فهو « برهما » — « الطاهر والطار » — « الضمير الغائب » الذى يلعب ادوارا عدة يلعبها من خلال قطع الحدث ، التعليق عليه ، وقفة تأمل ، أو القاء الضوء على منطقة معينة . فتعد هذه الرحلة بمثابة قراءة فى الأزمنة المقبلة من خلال الحاضر المعاش .

تتنامى الأحداث مع رحلة جميلة وزميلاتها . حيث يتم الفصل ، أو التداخل فيما بينها على جملة الايقاع الأساسية « لا يبقى فى الوادى غير حجاره » يقولها « اللاز » دائما وهو منتصب القامة موليا وجهه الى الغرب .

وبرغم تميز الشخصيات بخصائص جديدة تعبر عن المرحلة التاريخية التى نبتت منها ، الا انها وثيقة الجذور بماضيها ، ومرتبطة بعلاقة عضوية وحميمة معه . فحين رصد الكاتب واقع المرأة الجزائرية فى حقبة تاريخية معينة هى انطلاقة الثورة الشعبية ، لم يكن المقصود تصوير الواقع كما هو ، والا لتحولت روايته الى مقال أو منشور سياسى عن قضية المرأة . ولكن وسيلة الكاتب تختلف كثيرا ، من حيث هى تكثيف للغة الحياة اليومية ، والتقاط الومضات المضيئة المبعثرة ، فى واقع ملىء بالتفصيلات . ونسجها فى شكل جديد يدعو الى التأمل ، واعادة التفكير .

وهكذا فقد التقط الكاتب جميلة الخمسينات — كومضة مضيئة — ابان فترة النضال ضد الاستعمار الفرنسى . ثم أتى بها فى وقت لاحق كجميلة السبعينات — جميلة الثورة الشعبية — **فهى امتداد حى ومتطور لماضيها . تحمل بقايا ادرانه وأصالته ايضا . ولكنها فى الوقت نفسه تعيش احداث الحاضر بضراوة ، متطلعة نحو المستقبل ، لتصير شخصية اكثر تركيبا وتعقدا من جميلات الماضى .**

تقول جميلة : « ان حمل قنبلة فى الحقيبة اليدوية ، غير حمل فكرة عقائدية » . هنا **نلمس لدى الكاتب وضوحا تاريخيا لمقولة الزمان والمكان**

متجلية فى شخصية وتفكير جميلة . فهو يميز بين الماضى والحاضر من خلال الرموزالدالة على كليهما . ويخرج الكاتب باستنتاج مفاده ان الفكرة العقائدية ليست حلية تزين بها الصدور فى زمن الانتصار ، لكنها سلاح خطير يفترض أن يخوض المرء من أجله كفاحات كثيرة أكثر تعقدا ووطئة من الكفاح الواضح ضد الاستعمار . مجميلته الحالية تخوض نضالا فى عدة جبهات . فهى فى الوقت الذى تعى حملها ، تلك التركة الثقيلة التى خلفها الاستعمار . تعى أيضا مسئوليتها . وتعرف مكتسباتها ، ولا تنتقص من قيمتها ، حيث تقول جميلة فى منولوج آخر :

« ان جميلة الثورة الوطنية كانت تكافح فى واجهة واحدة . بل تدافع عن نفسها وعن اخوانها من بنى جلدتها ، لا غير . أما جميلة الثورة الديمقراطية الشعبية فتكافح فى واجهات لا حصر لها . **انها تهاجم . وهذا ما يميزها ويقدسها عن باقى الجميلات** دون استنقاص للدور التاريخى الذى ادنيه » .

ان جميلته هنا تهاجم ، والهجوم الذى يشير اليه الكاتب — بمعنى القدرة على الفعل — **اى ظهور المراة الجزائرية ضمن القوى الفاعلة فى المجتمع** . وان هذا لتغير نوعى فى الوعى بدور المرأة ، قد تطور عبر تراكمات طويلة من المخاصنات المضنية ، ومن خلال صراعات كثيرة تحملت النساء عبئها بوصفهن جنسا مسحوقا ضمن الطبقات الواقع عليها الظلم والاضطهاد . **وقد تبلور هذا الوعى فى جيل جديد من النساء ، هن اللاتى عايشن الجزائر بعد الاستقلال** . ولقد عكس الكاتب — بأقصى الوضوح — هذا النموذج الجديد مجسدا الجوانب المختلفة والتغيرات التى طرأت على الحياة الاجتماعية فى هذه الفترة التاريخية .

ويشير الكاتب ايضا الى الزمن الذى لم يكن فيه للنساء هذا الدور البارز ، حين يخاطب بعطوشى نفسه « بأنه فى زمن الكفاح لم يكن بيننا نساء ولا حتى رجال من هذا النوع » . والمقصود هنا « بالنوع » هى تلك الفتاة التى تشارك بجسارة فى العمل العام ، وتعبر عن نفسها بطلاقة ووضوح .

والى جانب المشاركة الجريئة . فلقد استطاع أيضا هذا الجيل — الذى لا يكف عن طرح الأسئلة — أن يحاول استجلاء أسباب الصراع الذى تتعرض له النساء ، من خلال العودة الى ماضيهن وأصولهن . ففى منولوج لاحدى الفتيات تقول : « من هم أباؤنا .. وأخواننا وجميع أقاربنا الذين تتشكل منهم هذه الفتاة — **نعم من كل هؤلاء تتشكل المراة وتتشكل نفسيتها وطريقة خوض نضالها** » .

وفى هذا الخضم الهائل — اى فى مجتمع غير متجانس بعلاقاته المتخلفة — ينتج عنــه بالتالى ضــياع الكثيرات وتساقطهن فى منتصف الطريق ، ولكن — ومع هذا — يستطيع البعض الآخر الانضمام الى « قافلة التاريخ » . ويتم التأكيد على هذه الحقيقة فى منولوج آخر لنفس الفتاة :

« لسنا سوى حصيلة لاباءنا واخواننا ولكل مجتمعنا فى الأخير . ومع ذلك **البعض منا يتطوعن . يتمكن من التميز بين المــاضى والحاضر والمستقبل** يتطوعن من أجل الثورة الزراعية » .

والمنولوج الأخير لا يعكس التأكيد على الشىء ذاته — أى أن النســاء لسن سوى نتــاج لواقعهن — ولكن مع تنامى الحــدث فى الرواية بشــكل مواز لتطور المرأة تاريخيــا ، تظهر دلالة جديدة هى أن الانسان ليس محصلة ميكانيكية لظروفه وواقعه الطبقى فحسب ، ولكن دخــول الوعى كعــامل جديد فى العلاقة الجدلية بين الفرد ومجتمعه ، حينئذ ، يصــبح عاملا مؤثرا وفعالا فى دفع التغير نحو الأفضل . **ويظهر هذا الوعى فى اضافة كلمــة التميز بين ماضى وحاضر ومستقبل** ، وهذا ما يؤدى بالتالى الى تطوع بعض الفتيات . أى أولئــك اللاتى يمتلكن أداة التغير من اجــل قضية اكبــر من احتياجاتهن الفــردية الخاصة .

ونجد الكاتب — من ناحية أخرى — لا يعول كثيرا على العمل التطوعى — رغم ضرورته — فهو يفصل بشــكل دقيــق وواضح بينــه وبين النضال الطبقى بشــكله الأعم والأوسع ، ويرى ان الطلبة ليسوا سوى شريحة من شرائح المجتمع التى لا تدخل حلبة الصراع الحقيقى الا حين يتحدد بالفعل وضعها الطبقى . وهذا يتضح فى تأكيــده على أن **جميلة ليســت ســوى « مشروع مناضله »** . فهاهو يحــاور بطلته بشــكل موضوعى صارم .

« ادركى يا جميلة أن التطوع ، مهما كانت قيمته ، ودون أى استنقاص لقيمته ، ليس ابدا أداة لاقتحام الأزمنة » فهنا يدحض الكاتب محــاولة كسب الانتصار عن طريق عمل محــدد من قبل فئة معينة والطموح لتحقيقه كغاية قائمة بذاتها . فهو يرى كمــا قال انجلز **« ان الانتهازية الشريفــة هى اخطر الانتهازيات »** .

وبالأخير يحلل الكاتب وضع الطلبة بشــكل عام حتى يقضى على تلك الأوهام الرومانسية العالقة بخيالهم حيث يعلق « يتخرج الطالب . يتوظف . يتزوج . ينجب أولادا تأخذ حياته **مجرى جديدا . قد ينس فى الطريق افكاره ، بل ، قد يأسف على المــاضى العابث ... »** .

يعاود الكاتب بحثه المستمر عن مكامن الخطر والضعف فى شخصياته . **فهو يتعرض لإجمال المرأة كسلاح قديم ومتوارث لديها** ، ويحذرها من استخدامه — عن عمد — لأنه فى الغالب ما ينقلب ضدها . ويعود فيستعبدها مرة أخرى. اذ تصبح موضوعا للرغبة بدلا من أن تصير كائنا منسجما جسما وروحا ، وعقلا . تدخل جميلة منطقة الصراع هذه ، ما بين جمالها الانثوى وبين فكرها. تلوم نفسها قائلة : « عيب . عيب يا جميلة . انك ثورية يا جميلة ، أحرقت سفينتك نهائيا فى سبيل أفكارك كطارق بن زياد ، فلم يبق لك من تراجع » . هنا يدنيها الكاتب ، ولا يكتفى بما حققته من انتصارات . بل يرى أن هناك نضالات أخرى لم تحسم بعد . تلك المرتبطة بتراث طويل من التخلف والعبودية . ورغم هذا فهو يلمس بصدق كم يكلف المرء عناء أن يتخلص بالكامل من كل معوقاته . أى يتوحد فكرا ووجدانا . ويدرك الطاهر والطار بوضوح أن الوعى ليس سحرا يشفى كل الجروح بين ليلة وضحاها . بل الصدق فى خوض الصراع واستمرار المواجهة هو ما يشفى جروح الفرد والمجتمع على السواء .

وفى النهاية يحلم الكاتب بجميلة أخرى جديدة — رغم فرحه بجميلته هذه — وحلمه هذا يرتقى الى مرتبة الايمان بالوطن — بالانسان — بعدالة قضيته . اذ يقول : **« ستأتى جميلة أخرى جديدة .. جميلة ناصعة حقيقية كالشمس »** .

وحيث تتبلور شخصية فتاة المدينة التى ترحل الى الريف حاملة معها أحلامها ، أوجاعها ، وطموحاتها . نجد الكاتب يكشف عن شخصيات شعبية ، تقليدية من النساء (تلك الموجودة فى الجزائر ، كما فى اى بلد عربى آخر) ، يستحضرها الكاتب فى طقس شعبى ، معاد صياغته بشكل فنى ، مجسدا فيه تلك الروح الرازخة تحت وطأة النظام الاجتماعى المعزز بكل أساليب القهر والغيبيات . ففى جو أسطورى ، يكاد يتحدث بلغة تتعدى الكلمات المنطوقة .. هى لغة الأضواء ، والظلال ، وصدى لأصوات قديمة ، آتية من عمق الزمن . فنكاد نرى عن قرب الشموع الموقدة، تحملها نساء وكأنهن فى قداس مهيب ، يدرن بها حول « اللاز » الملتصق بشجرة الحزنوب العتيقة ، يتمايلن ، ويرقصن فى احتفال يعبر بشكل ما **عن التفاف الجموع الشعبية حول خلاصهن — الا وهو رمز الشعب — « اللاز »** ، يتمزجن به روحا وجسدا ، فى رغبة مثالية للخلاص . تشكو كل منهن حكايتها الموجعة . فاحداهن تركها الزوج ليتزوج بأخرى . والثانية انتزعوا منها رضيعا وتركوها تعوى كحيوان جريح ، لمجرد أنها لا تلد الا اناثا . والثالثة متزوجة من شيخ فى عمر والدها ، ويطالبها أن يكن له منها أطفالا . وأخرى تركها الخطيب وسافر لسنوات طويلة ... وهكذا كلها

حكايات تكاد تتشابه لنساء يعزفن على وتيرة واحـــدة ، هى نغمة الحـــزن والشكوى من واقع اجتماعى يسحقهن ، لأنهن لا يملكن دفعه أو تغيره .

ورغم حجم المعـــاناة والآلام نجد الكاتب يعود مرة أخرى ويستشرف أبعـــاد المستقبل لصراع الذى تخوضه جميلات اليوم . ففى منولوج لاحدى الفتيات ، وبشجن حزين ، يمتزج فيه الخاص بالعــــام ، وآلامهــا بآلام الشـــعب والوطن المثخن بالجـــراح ، مؤمنة – ايمـــان الكاتب – بالآتى ، تقـــول : « أيتها الجزائر الحبيبة – انك تواصلين ســـيرك فى ليـــل مجلل بالظلمات ، وان خطواتك الى الأمام لمعجزة ، **فهل تصلين ؟ هل تصلين وهـــل نصل ؟** . ايه يا جزائرى ايه » .

يربط الطاهر والطار – بغاية الوضـوح – قضية المراة بقضية الوطن، وانهما – أى القضيتان – غير قابلتين للفصل أو التجزئة . فهو يرى ان المراة لن تصل .. أى **لن تتحرر بالـــكامل ، الا مع تحـــرر الوطـــن الأم من كـــل الأغلال الاجتماعية والاقتصادية التى تكبلهما معا** . وان امتزاج ذاتهـــا مــع ابنـــاء شعبها هو شرطها الحقيقى للخلاص .

وفى النهـــاية هل استطعنا الاجـــابة على الســـؤال الذى طرحناه فى البداية ؟ . عن كيفية تحقـــق شخصية المراة فى ادب الطـــاهر والطـــار . بعمـــده الى التحليـــــل النفسى لشخصيتها ، أو تحليـــله العـــوامل الاجتماعية والاقتصادية لواقعها ، وربطهما معا . ان الكاتب قد اســـتخدم وسيلته الفنية ، وعن طريق التزامه بمنهج علمى جـــدلى ، استطاع أن يضـــع شخصية المراة فى سياقها التاريخى الصحيح ، وقدم لنــــا نماذج متميزة للمراة فى أعماله ، كل شخصية متصلة بالأخرى بشـــكل أو بآخر ، ومكملة لهـــا . يقـــول الطاهر والطار فى هذا الصدد :

> « ان الروائى الهـــادف والواعى لا يكتب روايات كثيرة مهما تعددت عناوين كتبه ومضامين انتاجه،انما يكتب رواية واحدة يظل طوال جيـــاته يؤلفهـــا الى أن ينتهـــى . انه ينظـــر الى موضوعه ، من مختلف الزوايا . وبدرجات ضـــوئية متعددة ، وأيضا بطاقات حرارية متغيرة » .

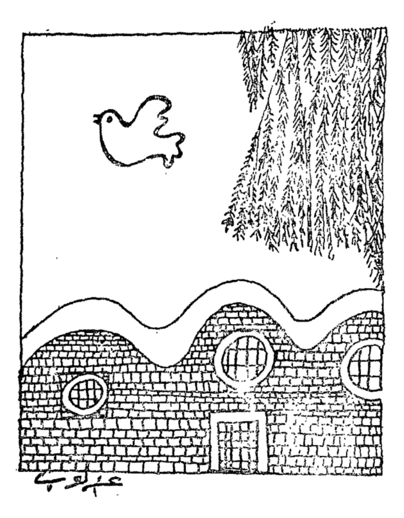
قصة قصيرة

زمن الحرب

أحمد والى

كان واقفا عند البـــاب مندهشا يسأل عن مستشفى مثل هذه تماما ، تقع بجـــوار الحقول عند أول المدينة ، ويفصلها عن شريط الســكة الحديد طريق أسفلتى كهذا وبهـــا دكتور طيب اســـمه قنديل ، كان يرتدى جلبابا مبقعا من الصـــوف القديم يشى لونه الحائل ببعد الزمن ، ويحمل صرة بهـــا بقايا طعـــام وبعض برتقالة ، عيناه مثل بليتين سريعتا الحـــركة لا تثبتان على حال ، وشفتاه مفتوحتان بذهول غريب ، قال انه يريد الدكتور قنــديل وقال ان بيته بجـــوار المستشفى وتساءل « أين البيت ، أنا بحاجة الى كوب من الشاى فى بيتى أعدل به دماغى » ، واستغرب أن بلوك السكة الحـــديد الذى كان قائما هنا طوال السنين لم يعد موجـــودا « هنا كنت أعمل بكشك المراقبة ، كنت أمباشيا والمـــأمور كان يحترمنى كثيرا لأننى ملتزم فى عملى » .

لـــما سالت على وجهه قطرة دم من جرح فى جبهته ابتســـم بعد أن مسحها براحته « هربت بجلدى ، كنت سأموت حتما فالقنـــابل لا تميز ، كانوا يتحاربون وأنا كنت أنتظر عاما آخر حتى أحال الى المعاش ولا أحارب ، لكن القنـــابل لا تميز » تصوروا قطار البضاعة سقطت عليه قذيفة فتشتت فى الفضـــاء ، وعربة الخيل ، آه ، كان الحصان يصـــاعد للســـماء ، ويملأ الدنيـــا بالصهيل الأخير ، أرجل ورقاب الناس والأحصـــنة تتنـــاثر وتختلط فى الحقول ، وأنا جريت كى ألحق عسكرى الحراسة ، كان ينادينى دائما « يا آبا شهاب » ويقـــول اننى أذكره بأبيه وهـــو غريب من قنـــا ، كنت أحرس بلوك السكة الحديد وهو يحرس « الميس » .. نعم حراستى كانت بجوار الميس ، وأنا حملته على صدرى وبطنه مفتـــوح وكنت المـــلم المصارين ، وكبده كان ينهرى على كفى وأنا أسنده ، صرخت فى المستشفى « الحقوا ، اصابة خطيرة » لكنهم لم يدركوه ، والعســـكر زملاؤه كانوا يقشرون البطاطس للضباط ويغنون فى الميس قبل أن تنزل القذيفة وأنا وجدتهم فى المخبـــا مذعورين ، قالوا لا تتركنا يا عم شـــهاب « خليـــك معنا ، آنسنا » وأنا قلت الغـــارة انتهت ولابد أن أعود لحراسة البلوك



والقضبان لكنهم عملوا شايا وأنا كنت بحاجة أن أعدل دماغى ، آ...ه ،
أنا كتب لى عمر جديد ، وبجلدى نفدت ، ولا يهمنى هــذا الدم البسيط ،
لكن أين الدكتور قنديل ، لسانه ينطق دائمـا بالذوق « أى خدمة يا عــم
شهاب » ، المستشفى مثل هذه تماما ، لكن أين البيت والبلوك والمزلقان ؟
غريبة ، أنا كنت بالمنصورة أمس ، نعم كنت هنـاك أعطى ابنتى الموســم
وحــلاوة المــولد ، تغديت معهـا وطلبت منى أن ابيت ، لكننى خجلــت ،
المطرح ضيق ولهــا زوج وأولادها كثير ، تركتها بعد أن قبلت يدى وقلت
أسأل عن المستشفى والبيت ووجدت المستشفى ، نفس اللون والمــكان
والبوابة ، لكن الناس غير الناس ، وليس هنالك لا الميس ولا العســكر
ولا شريط السكة الحديد ، من فضلــكم اتركونى حتى أباشر عملى ، أنــا
لســت للفرجة ، ووقتى من ذهب ، وأنا لست ملكا لنفسى مثلــكم فأنا أتلقى
تعليمات ، نعم تعليمات من الحكمدار ، فنحن فى زمن الحرب لازلنــا ، الجرح؟؟
ليس لكم مصلحة فالحكومة سوف تعالجنى فورا على حساب الرئاسة ، طبعا
القصر الجمهورى سوف يعالجنى لأننى بعد أن أنهيت الخـدمة بعشرة
أعوام هأنذا أعود من المعاش لأباشر عمــلى واقــوم بأداء واجبى وأحرس
البلوك والقضبان ، وفى الصــباح لابد أن أذهب للمنصورة لكى أسأل عن
ابنتى وصغارها ، فربما تكون هنــاك غارات ، نعم الغارات هذه الأيام
لا تكف والقنابل لا تميز وأنا هربت من الموت بجلدى !

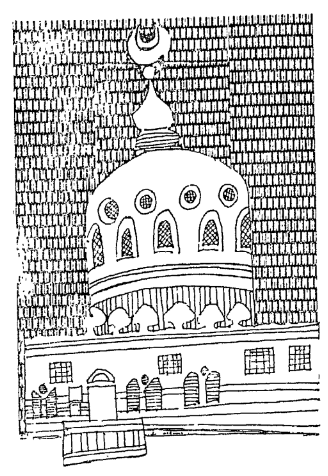
شعر



عزت الطيرى

(١)

ما عادت شمس الله تطل علينا
كــل نهــــار
ما عادت فى الليـــل الأقمـــار
ما عاد الى الليـــل السـّـمار
ما عاد الشعر يدغدغ كل شغاف الروح
فتهطل فى البيـــد الأمطـــار
وتنبت فى الـــكف الأزهـــار
وتأتى كل حبيبـــاتى يبســـمن
يقلن حـــديث العشـــق
يبحن بمـــا فى القلب
من الأسرار
ما عاد الثمر على الأشـــجار
وانطلقت كل عصافير الله الى الصحراء
بحثـــا عن نبع يعطيها قطرات المـــاء
أدركنـــا يا رب الأضـــواء
انقـــذنا من ويل الضراء
اختلطت فى الســـمع الأســـماء



وتشـــــابه كل الخلق
فــكل الخلق ســـواء
الرجـــل الســـين
والرجـــل الصـــاد
والرجـــل الراء
والرجل الضاحك فى استحياء
والرجل الدامع فى استرخاء
والرجل المجهول الأبنـــاء
والرجـــل المرجـــوم الآباء
والرجل المفتول الاثداء
والرجل المقطوع الأعضاء
والرجـــل النــــار
والرجـــل المـــاء
أدركنا يا رب الأضـــواء
أدركنـــا يا رب الأضواء

(٢)
(استدراك سقط من الجزء الأول)

ما عاد النيل يجود بطمى النيل
وفاض بورد النيـــــل
ليمنـــع فيض المـــــاء

(٣)

من ســـد عيونك يا حوراء ؟
من قص ضفائرك الشقراء ؟
من حبس المـــاء وباع المـــاء
من أوقف عـــزف النـــاى
ليصــــدح صــــوت البـــوم
ويخرس شـــجو الفــلاحات
من زرع الشجن بصوت الطفلة فى الحارات
من خنق القمر الراقص فوق ضجيج ضجيج السيارات

من قتـــــل الحب ؟
من ألقى يوســـف فى الجب
(قد كان جميـــل الطلعـــة
حـــــلو الخطـــــوة
والأنـــــداء)

أفهـــل يتحمـــل عطش المـــاء
وهل يتحمل عفن المـــاء
وصوت الأفعى حـــين تهب

آه يا طـــيرا خان الله
أرنا برهـــانك يا الله
أرنا أنـــداءك يا الله
خلصنا من غـــزل البترول
ومن غثيـــان البحـــر
ومن أحزمة « الطيـــارات »
آه يا زمنـــا ولى منـــــذ زمان
آه يا زمـــن التحطيب
وزمــــــن العـــــدو
وزمـــن الفرســــــان

آه يا شـــــاى البيت
ودفء البيت
وهمس الطفـــــلة
والولــــــدان

آه يا ضـــحكة زوجى
كل صـــباح
آه يا زمـــن الافـــراح
آه يا زمـــن الافـــراح
آه يا زمـــن الافـــراح

آخر اخبار الاعـــلانات

(اعلان أول :)

مطلوب وبأقصى سرعــه

رجل يتلون حسب الطلب وحسب المطلوب وحسب الطالب
ويجيد الرقص وهز الصدر وترقيص الحاجب
يحفظ آيات القرآن ومأثور القول وبعض الأشعار الكنسيه
ويجيـــد فنـــون الطهـــو
لكل نباتات العائله القرعيه
(اعـــلان ثان)
رجل ميسور وعظيم الشـــان
وعلى استعداد لشراء الرئة اليسرى
والمبـــــلغ مليـــــونان
(ملحوظة) :
السيد فقد الرئة اليسرى ذات مساء

من جراء السهر المقبول بملهى (أم الولد) بأعماق الصحراء
هل هذه عاقبة هواة الفن الراقى

وهـــــواة الآثار
وتشجيع الوطنيين الشرفاء
ما افظـــع الم الـــداء !!
(اعلان ثالث)
طفـــــل ضـــــال ..
مبقور العـــــين اليمنى
بالعين اليسرى آثار الجـــــوع
يطلب أما ترعـــــاه
لكن الأم الحيرى تطلب زوجا تهـــواه
اذ أن الزوج الخائن ترك القرية سافر جوا منذ زمان
لكن يا سوء تصاريف الايام
دهسته العربة فى « عجمان »

قصة قصيرة

السفر*

يورى تريفسينيف

ترجمة : احمد الخميسى

ذات يوم ، فى ابريل ، أدركت أنه لن ينقذنى الا شىء واحد فقط : السفر. لابد من السفر . لا يهم الى أين،وسيان كيف : بالطائرة ، أم على ظهر سفينة، فى عربة تجرها الخيول ، أو حتى فى عربة نقل . لابد من السفر فورا . وللأسباب التى دفعتنى الى هذه الحالة السيئة قصة أخرى ، تستغرق روايتها وقتا طويلا ، فضلا عن انه لاداعى لذلك . المهم أن الوقت كان فجرا ، حين شرع الأرق يعذبنى مرة واحدة ، وشعرت بصدرى يختنق ، وفسر الأطباء ذلك بالرهاق عصبى ، لكنى كنت أعرف أن هذا يعود الى سبب آخر ، ربما لان الرعود كانت تتسكع هنا وهناك ، وأن تيارات الهواء الدافىء قد وصلت الى « بادولسك » وأخذت تتقدم نحو موسكو ، لذلك خيل الى اننى أختنق ، وان الدم لا يصل الى مخى ، وأنى سأموت ان لم افلت غدا من هذا القفص المبنى من الجص ، والورق الملصق الى الجدران برسومه التجريدية ، والأرفف المطلية والكتب التى عليها ، وجلد الكتب ، الفطائر الصغيرة ، والشاى ، والصحف ، والنقاشات ، وأجراس التليفون ، والايصالات ، وانواع الزغل ، والآمال ، والارهاق ، والوجوه الحبيبة ، سأموت ان لم افلت من كل ذلك .

(*) احدى قصص مجموعة « كان بكاؤك فى الحلم مريرا » التى ستصدر قريبا عن دار المستقبل وهى مجموعة من روائع الادب السوفيتى الحديث .

ليس من السهل تفسير ما ينتاب المرء قرب الفجر ، فى ابريل ، حينما يرتج قليــلا برواز النافذة المفتوحة للريح ، ويطقطق شريط الورق الملصوق أسفل الشباك وهــو ينســلخ(١) .

وحل يوم رمادى ، ثم انقلب بعد قليل فصارت السماء زرقاء صافية بلا سحب . وخرجت الى الشارع ــ للمرة الأولى فى هــذه السنة ــ من دون غطاء رأس ، وقصــدت ادارة تحرير احدى الصحف كى احصــل منهم على تكليف بمهمة صحفية خارج موسكو ، فأسافر فى الحال . وكــان البعض من هــذه الصحيفة قد دعانى ذات يوم لمأمورية صحفية ، الا أن ليس مفهوما لهم ما الذى اريده بالضبط . حكى لى رئيس تحــرير قســم « الصــناعة » ــ وكان رجلا ضئيلا معتلا يرتدى قميصا من « الجيرسيه ــ فقال أنه تجرى على قدم وساق ، فى مدينــة « ساليتكامسك » ومدينــة « كاند ابورج » ، عمليــة بنــاء المجمعات الضــخمة لانتــاج الورق ، أما فى مقاطعة « تيومنسكى » فقد تم اكتشــاف آبار نفط جديدة . الأهــم من كل هذا ما يحدث فى مقاطعة « ايركوتسكايا » ، هنــاك يقومون ببنــاء حوض صناعى ضخم . وقال الرجل : « أما اذا تحدثنا عن الصــــناعات الكيماوية الكبرى ، فــلا يمكن الا أن نشير الى مجمــــع « نوفاينسكى » للكيماويات ، فقد انتهوا من بنــاء الأجنحــة الاضافية لغــاز النوشادر ، وعمليات التركيب ، والتحويل ، وهذا قبل انتهاء الفترة المحددة بمدة .

قلت له أن كل ذلك يثير اهتمامى على نحــو غير طبيعى ، وبنفس الدرجة ، لكنى ــ لهذا بالتحديد ــ لا أستطيع أن أختــار واحــدا من هذه الأماكن بسهولة . والمحت الى أننى كنت أود لو عثرت على موضوعات درامية من قلب المصانع والانتاج ، مشــكلة هامة تتكشف فيهــا مصائر الناس ومختلف وجهات نظرهم فى الحياة .

وقال رئيس القسم على الفور : هذه الموضوعات ستجدها أينمــا شئت . وانعقد على وجهه تعبير غريب مزدوج من الشجن والغطرســة فى نفس الوقت . وكان بينما يتحدث معى يدحرج طوال الوقت بأصابعه فوق المنضدة قلمــا من النوع الأجنبى .

شكرته قائلا أننى سأفكر فى الأمر ، وخرجت . فى نفس الوقت خرج معى الى الردهة شاب كان حاضرا معنا ، ملتزما الصمت أثنــاء الحوار . أخذنا نهبط على السلم معا ، وفجــأة وجه لى سؤالا :

ــ أنت تبحث عن موضوع يهزك ؟ .

---

(١) يلصق الروس شريط ورق الى الشبــاك ، ليمنعوا تسرب الهواء البارد . المترجم

مت له .

— طبعا . انهـا مشكلة . أحتاج الى موضوع يدفعنى للانفعال .. الانفعال عليه اللعنة ! . انى أجد نفسى بلا اية انطباعات تحركنى . قد يبدو كلامى غبيا ، لكنها الحقيقة .

وشعرت ببعض الخجل ، كأننى اعترفت لأحد أننى مفلس بلا نقود ، ورجوته أن يقرضنى . لكن هذا الشاب كان يود مساعدتى بصدق ، هذا ما احسسته .

قـال :

— اذا كنت تبحث عن موضوعات ذات اثر ، فليس ضروريا علـى الاطلاق أن تسافر الى مكان بعيد .. الى « تيومين » أو « ابركوتسك » ، اذهب الى الأماكن القريبة « كورسك » ، أو « ليبتسك » ، انهـا لا تقل قيمـة وأهمية عن سيبيريا ، اى والله .

سألته (وقد سعدت بينى وبين نفسى اذ افصح بكلماته هـذه عن رأيى الشخصى) :

— اتظن ذلك ؟ . على اية حـال انت محق ، فليسـت المسـألة فى الكيلومترات ..

عندما خرجت الى الشارع كان منتصف اليـوم مشـمسا فى عزه . فى مواجهتى ، عند مدخل دار العرض ، وقفت زحمة من الناس . مررت من بينهم ثم استدرت الى اليسار وتجـاوزت التمثال الذى كان يقف حـوله دائما بعض من أهالى الريف بمعاطف طويلة ، والكاميرات بأياديهم . وانحدرت فى الشارع العريض ، وواجهنى سـيل ربيعى من البشر ، غزير ومتماسك ، يتحرك ببطء . وحدقت الى أوجه النـاس التى تتعاقب أمامى بلا نهـاية ، ثم تختفى خلف ظهرى متوارية بلا اثر فلا تلوح بعد ذلك فى حيـاتى أبـدا . وفكرت : ولمـاذا اسافر الى « كورسك » أو « ليبتسك » ، بينما لا أعـرف ضواحى موسكو كما يجب . ولم اذهب الى « ناروفو مينسك » مرة واحدة . ولا أدرى شيئا عن « ميتيشى » ، بل هناك شوارع ومناطق فى موسكو نفسها لم أشاهدها اطلاقا .

بعد نصف ساعة ، كنت أهبط من « الترولى — باص » قرب المنـزل الذى أسكن فيه . وتوقفت عند زاويـة شارع « بيشانوى الثانى » ، عنـد محل بيـع أطعمة المرضى ، وتلفت حولى ، وشاهدت الحديقة العـامة ، والأشجار العارية من الأوراق ، والأفرع الرمادية التى اضاءت تحت الشمس ، والدكك الخشـبية المتراصة دائرة حـول النافورة وقد جلست مجموعة من

النساء والرجال المسنين ، المحالين الى المعاش ، يعرضون وجوههم للشمس. جلسوا متلاصقين ، كل خمسة على دكة . لم اكن اعرف احدا منهم . وكانت الشمس تحنو على جلودهم المجعدة المترهلة ، بعضهم كان يبتسم ، بينما بدت وجوه البعض الآخر وقد تجمدت فى بلادة ، قسم آخر كان النعاس يغالبه .

توقفت قليلا ثم اتجهت الى مدخل المنزل . دخلت المصعد وارتفعت الى الطابق السادس ، هناك خرج جارى « داشنكين » من شقته المواجهة لشقتى . مد لى كفه صامتا ليصافحنى ، كفه التى ترتجف قليلا طوال الوقت ، ثم هرول هابطا الدرج الى اسفل . كان متعجلا دوما ، يمشى مقوسا كتفيه الى الأمام ، وبعينيه هم رهيب لا يخبو . كان يعمل « سمكرى » فى ورش تصليح الترمو ايات ، اعتقدت جارته — وتسكن معه بنفس الشقة — انه رجل مجنون ، فكتبت عنه بلاغا الى المستوصف النفسى تطلب فيه أن يضعوه بالمستوصف . قبل ذلك بعدة أيام جاءتنى ورجتنى أن أكتب أنا الآخر بلاغا مماثلا ، أو على الأقل أؤكد أنه يحيل حياة زوجته وابنته التلميذة بالسنة الثالثة الى جحيم بمشاجرات لا تنتهى . وكانت ضوضاء الشجار والعراك أحيانا تتناهى الى بشقتى فى كثير من الأوقات . وأحيانا كانت هذه الجارة وزوجها و « داشنكين » نفسه يندفعون خارجين من شقتهم الى بسطة السلم وهم يتشاجرون ويصرخون . وقد أكدت ذلك . لكنى فيما بعد تذكرت كل هذا فجأة ، وسألت نفسى : لماذا كتبت ذلك البلاغ ؟ . ان بوسعهم أن يجرجروا الرجل الى المستوصف بالفعل . حين خطر لى ذلك توجهت الى جارتى فى نفس المساء وطلبت منها أن تعيد لى البلاغ الذى وقعته ، لكنها قالت لى أنها قد أرسلته بالفعل ، وطمأنتنى : لن يضعوه فى المستوصف .. كل ما فى الأمر انهم سيخيفونه قليلا .

لم يكن البلاغ — كما هو واضح — قد أحدث اثره بعد ، لأن « داشنكين » عندما صافحنى ، شد على يدى ، وأشعرنى أنى صديق قديم ، وحين هرول هابطا على السلم ، سمعت خبط حذائه الثقيل ، ثم سعاله فى الطابق الثالث أو الرابع بصوت مرتفع ، وأعقبه بالبصاق . لم يكن صبره يكفيه ابدا للوصول الى الشارع .

فتحت باب الشقة بمفتاحى ودخلت . كان جيرانى يطهون سمك « نافاجا » فى المطبخ وتحتنا فى الطابق الخامس — حيث عاشت أسرة كبيرة من حوالى عشرة أشخاص — عزف أحدهم على البيانو ، فوصلنى الصوت . نظرت فى المرآه ، وبدا لى وجهى للحظة غريبا ، خاملا ، وجال برأسى أننى لا أعرف الكثير عن نفسى .

شعـــر

مرثية الحلم الأخير

محمد الحلو

تقلت على كتـــاف حمول الاه
لف الضباب ضلى النحيل .. ورماه
لف الضباب ضلى النحيل .. ومحاه
قلبى كان حاضن مـــداه
أنا كنت واقف فوق رصيف الحلم
باســـــتناه
نفس التاريخ والساعه مظبوطه
كل المراكب واقفه مربوطه
متسلسله بحبل السكوت
وعلى الشـــطوط
رفرف جنـــاح المـــوت
غطى الموانى .. والشوارع .. والبيوت
سرق الزمن لحظه من الملكوت
سكت الهوى .. واخرست النسمه
ندهت عليـــا ..

كل الشوارع بتهرب .. تحت رجليا
والميتين ماشـــــيين
ماشـــيين بلا جنازات ..
ومشـــــيعين

....

فى الفجر كان الفجر لون شفاف
حدفت عليا الذاكره اطيـــاف
وسمعت خبط النبض فى الحلم القديم

....

يا أول الأزمـــــان
يا آخر الأزمـــان
باندة أنا المسجون ورا القضبان
بيفر منى الحلم .. والاوطـــان
مين اللى ضيع عمرى فى الدخـــان
ومين حبسنى فى قمقم الاحـــزان
ومـــين .

....

سلمت لك تسليم ..
صـــليت
وهتفت للمظاليم
فوقك يا نيـــل
شفت الميزان بيميـــل
نـــدهت لك
هزيت عروش الظلم والتماثيل
وماكانش بـــاقى كتير
ما كانش باقى قليـــل
أنا بأســـألك
باسأل كلام منقوش .. على صمت الحجر
مش كنا متواعدين فى آخـــر صيف
أول مطـــــر
أول تاريخ الحب لحظة ما انفجر
شفت حزن المتهورين جوه فى عينيك

وفى عتمـة الطرقـات
كانت فوانيس الحوارى بترتعش
تنـده عليك
كل الأيـادى ..
صبحت أيدين ما بين ايـديك
كل الدموع صبحت رفيف
سـقط الخـريف
طوفـان بشر
يسقط شهيد واثنين
وسـط الميدان
ملايـين

....

عـدت علينـا سنين
واحنـا ولا داريين
واحـد ورا واحـد
تصطادنـا انشوطه
لسه المراكب واقفه مربوطه
نفس التـاريخ
والساعه مظبوطه
وانا لسـه باستناه
واقف وباترجـاه
يحدف لى طوق النجـاه
ويمـد نور البشاير
تلف تانى الدواير
صيف بعـد صيف
ويعدى تانى الربيـع
ويعدى تانى الخريف
نفس الزمان ..
نفس الوشوش ..
ابدان بتمشى بدون نعوش
وانا لسه تحت الرصيف
واقف باستنظر

ملامح البطل الثورى فى مسرح صلاح عبد الصبور

محمود عبد الوهاب

لا يكفى أن يكون الكاتب موهوبا ومثقفا وعليما بأسرار اللغة وموسيقى الشعر ودارسا لفن كتابة المسرحية كى يمكنه خلق بطل ثورى على المسرح محدد الملامح ومتكامل الأبعاد . أنه قد يستكمل ثقافته الفنيــة والفكرية بقراءة كتب التاريخ والسياسة والاجتماع .. الخ . لكن المهمة تظل عسيرة وبعيدة المنــال .

ان خلق بطل ثورى على المسرح شاعرا أو مفكرا أو مناضلا يتطلب مكونات نفسية ووجدانية من نوع خاص لعــل جذورها تكمن فى درجــة رفيعة من رهافة الشعور ودقة الحس وعمق البصيرة واتســاع القلب لاحتواء أرفع العواطف الانسانية وأعظمها اتساعا وشــمولا ولعلها تكمن فى عمق احساسه بوشائج الارتباط الحميم بجماهير الشعب .

فاذا استطاع الكاتب الذى يحظى بهذه الصفات أن يفلت من أسر شهوة تمجيد الذات والتغنى بتفردها وامتيازها واذا استطاع أن ينصــت بامعان لعزف الأوتار الجماعية المتحاورة فى قلبه فانه يصــل الى درجــة يعاين فيها حالة التوحد بين موسيقى الباطن وحركة الوجود الانسانى .

أما على الصعيد الموضوعى فيحتاج الكاتب الى تراث فكرى يتنــاول قضايا التاريخ والاجتماع والاقتصاد والسياسة بمنهج يهدف الى الكشــف عن القوانين الأساسية لحركة الواقع .

ان كاتبا يملك هذه الامكانات الذاتيــة ويقف على قمــة تراث ثقافى على هذه الدرجة من الرقى سوف يمكنه ادراك موقع الثورى على خريطة القوى المتصارعة فى مجتمعه وفهم أطواره النفسية والفكرية والوعى بمــا

هو فردى يرتبط بتكوينه الوراثى ومؤثرات بيئته وما هــو تجســيد لحركة المــد والجذر النفسية والفكرية فى مرحلة بعينها من حياة شعبه .

والآن أين موقع صلاح عبد الصبور وبطله الثورى من هــذا الاطار النظرى ؟

القارىء لديوان صلاح عبد الصــبور من النـــاس فى بــلادى وحتى الاتجار فى الذاكرة يكتشف من القراءة الأولى أن أجمل قصائده واصدقهـــا هى التى تعكس هموما وأحزانا ذات طابع وجودى .

منذ أن تهاوت الهياكل الدينية « وتصرمت أواصر الصفاء بين قلبــه والســـماء » ومنذ أن حرم دفء الأمان فى كنف أب اجتماعى قادر ورحيـــم والألحان الأساسية التى يعزفها هى الحزن والســـأم والوحشة والخــوف والتأمل الطويل لفكرة الانحدار المستمر للانسان والأشياء نحو الموت .

ان صلاح يعكس على العـــالم خواء الذات من اليقين ووحشة افتقاد التواصل وانهيار الأحلام وسطوة الهمود النفسى المزدرى لأى حماس أنـــه قد يجد فى الحب جسرا مضيئا للعبور فوق ظلام العالم لكن ضــياء الحب يشحب ويبهت لأن الحزن الوجودى يلقى عليه ظله الكئيب .

ان شعر صلاح يفقد الكثير من جماله وعذوبته وصدقه حين يخـــرج من دائرة الهموم الوجودية الى دوائر الهموم الاجتماعيـــة والوطنية .. ان قصائده فى هذه الدوائر يتوارى فيهـــا الشعر ولا يبقى منه الا نظم خطابى النبرة حماسى الايقاع (لترتفع يا أيها العـــلم يا أجمل الأشــياء فى عينى يا أيهـــا العظيم يا محبوب .. الخ . من قبل أن تقتلنى ساقتلك من قبـــل أن تغوص فى دمى أغوص) ان رحلة صلاح عبد الصبور تجاوزت بالكاد همـــوم الذات المنكفئة على أحزانهـــا الفردية وحاولت استشراف الهموم الاجتماعية والسياسية . لقد كتب قصيدة فى رثاء جمال عبد النـــاصر لكن القصيدة لم تعكس وعيا بالموقـــع الدقيق الذى يمثله البطـــل على خريطـــة الصراع الاجتماعى ولم تعكس فهما لأسرار تخلقه من صور كفاح الفصائل المختلفـــة للمقاومة الشعبية ومن خبرة التصادم مع السلطة ومن محاولة التيـــارات المتباينة تحـــديد ملامـــــح الوجـــه الحضـــارى لمصر : (البعـــد الدينى أو العلمانى ــ الوحدة الوطنية أو الصراع الطبقى .. الانتماء الفرعونى أو

العربى .. الخ) أن صلاح يفصل البطل عن التاريخ وعن جدل القوى الاجتماعية حين يقـــول :

الثورةالكبرى توهم واهم ورؤى خيال
حتى طلعت .. طلعتما .. الثورة الكبرى وانت
كأن مصر الأم كانت قد غفت وخرجت انت
شرارة التاريخ من أحشائها .

هكذا يتصور صلاح أن مصر الغافية يمكنها أن تنجب بطلا .. ان عبد الناصر عنده هو الفرد الملهم العبقرى الشجاع أو هو الأمام المنتظر الذى يأتى فى آخر الزمان كى يملأ الدنيا عدلا بعد أن ملئت جورا .

ان الثورة عنده ليست ميلادا تخلق من آلام المخاض الشعبى انها الكلمة المقدســـة والنبوءة والمعجزة فى آن . والآن فلنقترب من البطل الثورى فى مسرح صلاح عبد الصبور .

لا تكتمل ملامح البطل الثورى فى مسرح صلاح عبد الصبور ولا تتكامل ابعاده ولا يتحدد موقعه .. أنه يتأرجح دائمـــا فوق نقطة التماس بين الذات والعالم . أنه قد يستشرف من الواقـــع بعض ملامحه السياسية لكنها تبقى دائما ضـــبابية ومبهمة وقبل ان يقطـــع بعض الخطوات على الطريق المفضى الى الوعى الثورى يكون قد سقط فى بئر من آبار الذات .

يخرج الحلاج منصحراء الحس الصوفى بالعالم ويبرا من احلامالتسامى والخلاص من أدران البدن والتوق الى درجة من الشفافية يتمكن عندها من الاقتراب من الحضرة الالهية . لقد اكتشف الحلاج ان مواهبه لم تخلق لاستحلابها والتلذذ بوهم الاكتفاء بها والترفع عن العالم لكنها خلقت كى تتحول الى قوة فعالة فى الواقـــع تضيئه وتخصبه وترقيه . انه يخرج للناس وقد نفض عن ثيـــابه تهاويم الوجد والسكر والنشوة وامتشق من الكلمات سيفا يتحدث عن فقر الفقراء وجوع الجوعى سيفا يجابه الظلم والقهر ويرفع لواء العدل لكنـــه ما أن يخلع ثوب الزاهد ويرتدى ثـــوب المناضل حتى تتوقف رحلته وتتوه خطـــواته وتتشابه أمامه الســـبل . انه لا يذهب الى حيث يصبح داعية للفكر الثورى أو محرضا ثوريا .. لقـــد توقف عند موقع الواعظ أو المصلح الاجتماعى الذى يأمل بخطبـــه ونصائحه أن يهدى الحكام والمحكومين معا الى سبل الرشاد .

ان الحلاج حين يصلب لا يتحول الى قيمـــة باقية تضىء وتهـــدى وتكشف طرق الخلاص ان كل ما يتبقى منه هو بعض الأسى على انسان داهمته قوى البطش فلم ينقذه ورعه وتقواه وطيبـــة قلبـــه وســـذاجة احـــلامه .

وسر توقف الحلاج عند هذا الموقع المتواضع هو هيمنة الفكر النابع من ذات لا ترى العالم كما هو فى موضوعيته ولستقلاله لكنها تراه محبوبا أو مكروها . جميلا أو قبيحا .. خيرا أو شريرا .. ان الحلاج حتى بعد أن خرج ليدفع عن الناس ظلم الظالمين لا يزال يتساءل فى حيرة :

من فينا الشرير ومن فينا الخير
وهب السيف بغير يمينك
بيمنى أو بيمين الحارس
فمتى نرفعه أو نضعه
أين المظلومين وأين الظلمة
او لم يظلم احد المظلومين
جارا أو زوجة أو جارية أو عبدا

(يتساوى عند الحلاج من يظلم مجتمعا مع من يظلم جارية او عبدا ؟)

- هل إدعو جمع الفقراء أن يلقوا سيف النقمة
فى افئدة الظلمة
ما اتعس أن نلقى بعض الشر ببعض الشر

هكذا يصبح القصاص العادل الذى ينزله جمع الفقراء بآحاد الظلمة مساويا لكل انواع البطش والتعذيب والاذلال التى يلحقها الظلمة بآلاف الفقراء .

وفى ليلى والمجنون يحلم سعيد الشاعر بالحرية والحب لكن الحرية عنده هى احدى صور المطلق والحب عنده قيمة ينبغى أن تعبد ولكن دون أن تدنس بالجنس . يحب سعيد ليلى ويغار عليها ويسعده أن يتأكد من حبها له لكنه يحرم نفسه راحة اليقين ويظل على حافة الشك حتى لا يواجه بعجزه عن الاقتران بها . ان تجوله فى غرف التذكارات السوداء واحيائه جثث الماضى وصوره الشائهة حيث تمتهن الأم وتبتذل انسانيتها وتغتصب بثمن ما يدفع الجوع ويحفظ الرمق هو احدى الحيل القديمة لوصم الجنس بالدنس .

يربط صلاح بين العجز عن التواصل فى الحب والعجز عن تحقيق الثورة بالكلمات ... يتحدث الينا النبى المهزوم الذى يحمل قلما عن النبى المنتظر الذى يحمل سيفا :

يأتي من بعدى من لا يتحدث بالأمثال
اذ تتأبى أجنحـــة الأقوال
أن تسكن فى تابوت الرمز الميت
يأتي من بعدى من يتمنطق بالكلمة
ويغنى بالسيف .

لكن هذا الربط يشوبه التعسف لأن الشاعر الذى ينفذ الى العمق العميق من وجدان القراء ويحطم هياكل العالم القديم ليبذر بذور الحلم بعالم أرقى وأنبل واكثر عدلا .. هــذا الشاعر لا يلقى بذورا ميتة فى أرض بور . انه قوة من قوى دحر الشموس الغاربة وخلق شموس الفجر البازغ من قلوب الملايين . ان ثوريا يحمل سيفا لن يخلق شمسا مالم يسبقه ثورى يحمل قلما ليجمع أشعتها من قلب الظلام .

ان نبيــا يحمل قلما هو نبى يحيــل الأفراد إلى مناضلين والجنود الى مقاتلين والشراذم المتجاورة الى جيش .. ان نبيا يحمل قلما ولا يملك وعيا بمهمته ويجـد فى رثائه لذاته واقداره بعجــزه خلاصا من وقد الهزيمة لا يستحق أن يوصف بالنبوة ولا يرقى الى تجسيد الشاعر الثورى .

وفى الأمـــيرة تنتظر نواجــه نفس الخطوات المبتورة فى شخصية القرندل . انه يتقدم خطوات عن موقع الحلاج ويســيعيد . انه يخلص الأميرة من السمندل المخادع الكذاب الجلف الذى اغتصب قلبها بالكلمات المدهونة بالحب ليحصــل على تاج الملك وخاتم الحــكم . يملك القرندل من الأصرار والتصميم ما يمكنه من قتل السمندل لكنه يترك الأميرة ـــ السلطة ويمضى دون أن يتزوجها انه ينصحها الا تثنى ركبتها النورانية فى حقوى رجل من طين أياما كان وغدا أو شهما .. عمــلاقا أو آفاقا .. (هكذا نعود الى عبادة المطلق) اضطجعى مع نفسك ولتكفك ذاتك .

وكأن القرندل كان مفعما بكل هذا التصميم كى يقتل السمندل فقــط . وكى تبقى الأميرة فى سمائها بعيدا عن وحــل الواقع : المعــنى والقيمة والرمز والاله المعبود .

وحين يسأل القرندل عن اســمه يجيب : اليــوم .. القرندل فهــل كان يخشى أن يتزوج الأميرة فيتحول إلى ســمندل وكأن الثوار ـــ كل الثــوار ـــ ما أن يعتلوا السـلطة حتى يتحولوا الى جبابرة وطغــاة ومتسلطين .

وهل يكون البديل أن يكتفى الثوار بالتأمل فى الشمس الى ان تغرب او فى الليل الى أن تشرق دونما عمل أو هل يكون عملهم الوحيد هو كتابة ما يحدث ؟

فى مواجهة الحلاج وسعيد والقرندل (الشعراء المتأملون الحالمون المثاليون الطامحون للعدل وللحرية والزاهدون فى عرش السلطة) نطالع فى مسرح صلاح عبد الصبور شخصيات اخرى تطمح الى تغيير الواقع باصطناع العنف وسيلة لاستئصال الشر . لكن صلاح لا يتوقف كثيرا عند هذه الشخصيات ولا يتعمق ابعادها النفسية والفكرية ليضعها فى موقعها الصحيح من واقع الكتب الذى تفرضه السلطة بالقهر على طلائع التغيير فتدفعها دفعا للتطرف أو الارهاب .

انه يصور هذه الشخصيات كأنما ليدينها ويدفعها بالعدوانية وروح الاجرام .

يقول حسان فى ليلى والمجنون : لابد من الطلقة والطعنة والتفجير .. لن يصنع مستقبل هذا البلد الحب المتأوه بل يصنعه العنف المتلهب ويعلن السجين الثانى فى مأساة الحلاج كفره بالكلمات وايمانه بالسيف وسيلة وحيدة لمواجهة الشر .

ان صلاح يفتعل هنا تناقضا بين الايمان بالكلمات واستخدام السيف لأنه لا يتصور الحركة الثورية وقد تكاملت فيها أدوار المفكر والشاعر والمحرض والمناضل .

وهكذا يضيع الأبطال الثوريون عند صلاح عبد الصبور بين تشتت الملامح وتسطح الابعاد .. انهم اما شعراء يؤمنون بالكلمات لكنهم يهابون استخدام السيف او اعتلاء السلطة لأنهم حائرون بين الايمان بدور ثورى للكلمات واليأس من جدواها .. بين الانتماء للمظلومين والخلط بين المعنى الأخلاقى والمعنى السياسى للظلم .. بين الاهتمام بالقضايا الاجتماعية والسياسية او السقوط فى تهويمات المطلق . وأما ثوار بلا رؤية ولا نظرية : غاضبون ومندفعون كأن كل ما يدفعهم للعمل الثورى هو مجرد شهوة دموية للقتل .

لكن صلاح عبد الصبور يستفيد من هذه التجارب الناقصة ويحاول الاقتراب من شخصية البطل الثورى الذى تتكامل عنده الكلمة والسيف والذى يحلم بالعدل ولا يتردد أمام اعتلاء السلطة . ان الشاعر فى مسرحية بعد أن يموت الملك يعزف بمزماره نشيد الدم ويداور الجلاد حتى

ينزع منه السيف ويقتله به ويمنح الملكة طفلا ومستقبلا ويسبغ على العرش الملكى ظلا من حنانه وبره ورحمته بالفقراء .

لكن هذه الملامح لا تتحقق من قلب البناء الدرامى للمسرحية اذ يتضمنها الفصل الثالث فى قصيدة احتوت هذه الملامح فى سر مباشر .

ان المقدمات التى طرحت علينا لشخصية الشاعر لا تصل به الى هذه القمة فقد رأيناه فى الفصل الأول تابعا فى حاشية السلطان ينظم له رغباته الشهوية فى اطار يدفع عنه السأم ويهيئه للمتعة ورأيناه فى الفصل الثانى يائسا خائر العزيمة خاويا :

(كلماتى لا تصنع طفلا .. كلماتى أهون من أن تطمح للفعل .. ما أتعسه من فقد براءة كلماته) .

وقد عرفنا من ماضيه أنه كان شاعرا يتغنى بجمال الورود ويعشق أن يمارس مع الكلمات نوعا من اللعب السرى وهى ملامح تبتعد به عن الاقتراب من دائرة البطل الثورى .

يقدم صلاح فى المسرحية شخصية يرمز بها للشعب هى شخصية الخياط الذى يأمر الديكتاتور بقطع لسانه فيتبع الملكة التى تحررت من الأسر بعد موت الملك . ان الملكة تناجيه بعد انتصارها : **((أنت نديمى وسميرى .. يكفى أن أسمع مذبحة كلامك فى حلقك حتى يتمثل فى وجدانى تاريخ الماضى كله))** .

ان نظرة الى هذه الشخصية فى الفصل الأول وما أبدته للملك من مظاهر الخنوع والتزلف والنفاق ربما يفسر سر تفكك المسرحية . فصلاح عبد الصبور لا يرى فى الشعب الا أمراضه وتشرذمه وغوغائيته ومظاهر ضعفه .. لا يرى قوته واصراره وصلابته وقدراته اللانهائية على بذل الدم فاذا كان صلاح عبد الصبور ينظر الى الشعب هذه النظرة فى الغالب فهل نتوقع أن يقدم مسرحه تجسيدا دراميا متكاملا لشخصية البطل الثورى ؟

قصة قصيرة

أسراب الطيور

رمسيس لبيب

العصافير تصحو،تبزغ من أعشائها ، تختلج فى الفجر الندى ، تضحك، تتنادى بزقزقات فرحة ، ترف ، تطير بين الأشجار ، تعابث أوراق الشجر ، توقظ النبت الصغير الأخضر ، تناديه للفجر ، يهتز النبت الأخضر ويتمايل منتشيا .

تندفع العصافير الى الطرقات ، تسف عليها ، تنقر وجهها ، توقظها ، ويحلق سرب من الحمام الأبيض ، يحوم فى الأعالى ، يدوم فرحا فى السماء المضيئة .

يستيقظ طريق صغير فى أطراف المدينة ، يزيح غطاء العتمة ، يستقبل الضوء الجديد ، يرتوى منه بجرعات سخية ، وينتظر متسامحا وكرما خفق الخطى .

يستقبل قدمين صغيرتين عاريتين ، عامل صغير من عمال الطرق ، نحيل ورقيق وجديد ، بجلبابه القصير نتف من دكنة الليل .

يسرع على وجه الطريق ، تفتح مسامه لطراوة الفجر ، تلين الملامح المشدودة تبتسم ويرنو الى سرب الحمام ، ويحلق السرب الأبيض فى الأعالى.

ينظر وجه الشمس ، بكرا ودائما ينظر وجه الشمس ، يضحك فى سخاء ثرى ، يمد أذرعه الرهيفة الذهبية فى السماء النقية يسخو بدفقات الدفء .

يتجمع سرب من عمال الطرق على وجه الطريق ، يمسكون بمقاطف وفؤوس يتبادلون تحية الصباح ، كلماتهم صغيرة ومغتسلة ، مازال بعضهم

يحمل فى عينيه بقايا النوم ، مازال بعضهم يحمل فى داخله أشياء من الليل الطويل .

تزقزق العصافير ، تحوم حول محطة الترام الصغيرة ، تحتفظ المحطة بالضوء الأصفر الشحيح ، تحط العصافير على قضبان الترام المنعمة بالعتمة ، تستشعر برودة وعتمة القضبان فتهرب منها وتندفع بعيدا ..

يقف الترام كبيرا وحديديا وداكنا بقسمات جامدة ، تقترب منه العصافير فيصلصل قلبه الحديدى ، يفزع الطيور فتهرب منه .

يسرع سرب عمال الطرق ، يسرعون بسيقانهم النحيلة العارية ، يصلصل قلب الترام ، يتنادون ، يتحرك الترام ، يصلصل عصبيا ومتعجلا يعدون نحوه ، تنتفخ جلاليبهم وتمتد أذرعهم الزغباء .

ينطلق الترام فيطيرون خلفه ، وبعيدا بعيدا يحلق سرب الحمام الأبيض ..



قصة قصيرة

الأخ الكبير



بيومى قنديل

وقعت عيناه فى عينى ، كان واقفا خلف مكتبه الكبير ويداه لصق جنبيه لا أدرى منذ متى وكنت جالسا خلف مكتبى الصغير وقلمى أمامى مغلق الغطاء . وئيدا وئيدا لف حول مكتبه الكبير وتحرك نحوى . هز سبابته تحت أنفى وقال :

ــ ينقصك فن معاملة الرؤساء .

تلفت حولى وجدت الجميع واقفين . فأدركت أن الأخ الأكبر قد مر ، وأن الوقت فات ، فى سائر الأحوال ، على اصلاح ما بدر منى أو ما لم يبدر منى .

أخذ الطنين يأكل أطراف الصمت الذى كان قد حط فجأة . نهض الأخ الكبير . عاد يقف أمامى فى قامته القصيرة المعهودة . زم شفتيه ، حدق نحوى . قال :

ـــ لعلك فيما بينك وبين نفسك ... ؟

استدرت خلفى كى أرى ذاك الذى يوجه اليه الأخ الكبير سؤاله المقطوم . وجدت الحائط صـامتا الا من بعض الخدوش . حولت وجهى نحو الأخ الكبير . اضايق باحتداد :

ـــ أوكد لك أن ما يدور بذهنك عنى لا أساس له من الصحة .

جمعت شتاتى وكدت أنطق شيئا ، أى شىء خطر لى عندئذ لكننى لم اجد لى لسانا . عاد الى مكتبه الكبير نظر الى معصمه الأيسر . قفز حاجباه الى اعلى . انغمس فى العمـل . أدرت وجهى بعيدا واخـذت استعيد فيما بينى وبين نفسى الخطوات التى قادتنى الى هذا المكان . واذ حانت منى لفتة الى الناحية الأخرى وقعت عيناه مرة أخرى فى عينى ، رمش من تحت لتحت نحوى . ارتد طـرفه كالملسوع . اراح القلم امامه بهدوء . أخذ يشم جماع أصابع يده اليمنى بعـد ان كتب ماكتب ، وكان كلما أخذ شهيقا اشاح بوجهه الى الناحية الأخرى وفى أنفه تقلص داكن . ينهض ناظرا الى الناحية التى تقود الى الخارج ولكنه اسـتدار وكانت الورقة التى كتبها ملفوفة باحكام كناى عاطل فى يده اليسرى وقال :

ـــ لعلك صدقت كل ما يقوله ذلك المأفون عنى .

هممت بالنهوض مفعما بالرغبة فى أن أسأله عمن يكون ذلك الذى هو كما يقول عنه أو ليس كما يقول عنـه . نقل الناى العـاطل الى يده اليمنى . أراح الأخرى عـلى كتفى كى يمنعنى من الوقوف وأخـذ يقاوم أنفاسه المتلاحقة ثم قال :

ـــ اياك أن تخدعنى فأنا اصلح لأن أكون لك أبا .

أحسست بالجزع . أحسست بالعجز . أحسست بالفل المفشوش . اخذ بعض الزملاء ينتبهون نحونا . بدت لى واضحة ضرورة أن أرد ، أن أدافع . أن أتلفظ لفظا ، لكننى أكذب لو أقول أننى عثرت على حرف واحد يعيننى . أردف بمساعدة سبابته اليسرى :

ـــ نحن هنـا فنيون . فنيون بالمعنى الحـرفى للكلمـة . ويستطيع الأخ الأكبر أن يأتى بمئـات ، ولـكى لا تقـول أننى أبالغ ، بعشرات ـــ يا سـيدى ـــ يؤدون له نفس العمـل البسـيط ، غـير الهـام ، الذى تقـوم به من أجـله ولكى أكون صـادقا مئـة فى المئة من أجـل أنفسنا من أجل خبزنا وشربنا .

اختفى بنايه وكنت لا ازال أسأل نفسى عمن يكون ذلك المأفون الذى يشير اليه ، وقلمى أمامى مغلق الغطاء .

عاد ولكنه لم يجلس الى مكتبه الكبير بل توجه الى مكتبى الصغير . وقف أمامى لاهثا ممتقع الوجه جاحظ العينين جاف الشفتين ثم زعق فى وجهى :

ــ لعله نسج لك طويلا من وحى خياله المريض ، ولا إستبعد أن يكون قد تناول علاقتى بزوجتى التى احبها واقسم اننى لا افكر مطلقا فى تطليقها ، ولعله من الغريب حقا ان يدعى اننى قلت لها . . . يالا الله . . . دبرى مصاريفك الخاصة بنفسك . . . ماذا يمكن أن يعنى هذا ســوى شيئا واحدا وحيدا محددا . . . وخصوصا وانها ست بيت . لــكنه بكل تأكيد لم يحك لك اننى كنت أول من رفض أن يهتف بحياة الوغد . ولك ان تتخيل الأمطار الوحشية التى هطلت على جسدى العارى عنــد ذاك لا . لا . لن أدافع عن نفسى امامك ولا امام أحد فلقد أديت واجبى . خمس سنوات ســنة وراء اخــرى وانا أؤدى واجبى وليس من حق احــد أن يسألنى الحساب ، ولا حتى الشهداء الذين سقطوا فلقد سقطت مرات معهم ولــكن انينــا كان يصــــعد فيســحبوننى من بينهم وينزلــوننى فى آخر لحظة من الشاحنة التى تختفى بالآخرين . وعلى أي حال هاهو الطريق امامكم سيروا فيه نصــف الشوط إن حتى ربع الشــوط الذى سرت .

تحلق الزملاء حولنا مشدوهين . قفزت واقفا لكننى كنت مهــدودا لا أعرف ماذا ينبغى على أن افعل . رفع مخلبه الى ياقتى . ماتت اصابعه الخشبية . . تلألأت قطيرات شفافة بين تجاعيد جبينه . . صاح خائرا :

ــ لا تنظر نحوى هكذا .

حررت رقبتى بصعوبة من قبضته . تناولت القلم البارد من أمامى . طويت الغطاء . كتبت سطرين حاسمين أنهيتهما بتوقيعى الثلاثى . فردت خطواتى من مكان العمل . صعد خلفى صوت مشروخ مبطن بالمواء :

ــ لا تتركنى . ارجوك !

قصة قصيرة

الدائرة الملعونة

نعمات البحيرى

كان لعينيه لون الليل وهدأته ، لكنه كان يتقزم لعينى فى كل الأيام التى تلت الليلة الأولى .. نقاش الليلة الماضية فقط هو الذى حتم على أن أعيد ترتيب كل حساباتى ودفاترى .. « أملأ قلمى بالحبر واشجانى .. تنسكب على الأوراق البيضاء نقوشا ونمنمات الحروف المكتوبة بدمى ، ودائما تطلب الأوراق بشبق امرأة وحيدة .. و أبدا لا ينضب معين الحبر والدم .... » .

* * *

قررت من اليوم السير فى كل الاتجاهات المضادة لبيتنا ، ودعت السير فوق الأرصفة وبمحاذاة الحوائط العالية وفتحت صدرى للهواء وأنا أسير فى عرض الشارع وصوب الريح .

كان الطريق يمتد لقدمى دون نهاية الى ان وصلت الى الدائرة التى أخشاها فى ميدان سليمان باشا والحارة الضيقة حيث المقهى الذى نتجمع فيه إسبوعا .. نجول بكلماتنا فى شعاع ضوئى له الوان كثيرة أغلبها خضراء ، نرتل اشعارنا ليؤدها رجل هادىء ينفث فى سيجارته دخانا فى وجوهنا .. يلفنا الدخان والأمل ونرتلها مرة ثانية وثالثة ومرات حتى يأتينا النبى الذى يمحو الجاهلية المعتمة فى صدور الرجال الهادئين فى الأمسيات الباردة .

فى بداية حارة المقهى الضيقة طالعتنى وجوه كثيرة غير أصدقائى .. أغلبها تقاعد ... كانوا يجلسون متجاورين ملفوفين فى معاطفهم على مقاعد

القش .. مشدودين كتماثيل شمعية لا تتحـرك الا أعينهم ، أما هو فكان جالسا فى مقدمتهم بين زجاجات البيرة الفارغة الا من أنفاسه وقد تـرك العنان للزغب الأبيض كالشوك يزحف على وجهه ، بدا عليـه أنه هنا منذ لملم الليـل آخر خيوطه الداكنة ، دلت عليـه زجاجات البيرة الفـارغة وطفاية السـجائر والزغب الأبيض وسنواته الخمسين ، مسح نظارته الطبية السميكة ليتعرف على وجهى الذى لم يعرفه الا من صوتى ، عاتبنى على غيابى طـوال الفترة المـاضية ثم عادت عيناه الضيقتان تلهثان خلف استدارات امرأة فى ثوب ناعم رقيـق تبتاع علبة سجائر ولبان ، عنـدما غاب ثوب المرأة عاد يعاتبنى على أننى سرقت كتابيه وبثمنهما قررت أن أهاجر وعندما لم يكف الثمن عدت اليه لسرقة كتاب آخـر .. ثـم راح يسخر حتى من نفسه ويضحك .. ظلت ضـحكاته تتالى أمـام عينى مع دخان سيجارته كعزف رتيب ، راح يسرد حـكاياته التى يحفظها ولا يكف عن ترديدها لكنه كعادته لم يكمل واحدة منها ، كلما هم بواحدة تنقطـع منه ليبدأ فى اخرى لهـا طرف دقيـق كخيط واه فى الحـكاية الأولى مرت الدقائق وتوالت الحـكايات الناقصة وأصدقائى لم يأتوا ، رحت أقتـرح عليه أن نرقم الحـكايات ، سكت قليـلا وأزاح كوب البيرة الى فمـه وقال : « انهـا آخر حـكاية تسمعينها وتلحقين بزوجـك العـاقل » تنـاول بعض حبات الترمس الصـفراء وأردف « أننا جميعا نسير حتى الدائرة وعنـدما يختار كل منا طريقا يتفرع منهـا » عاد الجرسون الأسمر بردائه الأزرق العتيق المغبش كمرآة قديمـة يحمل زجـاجة البيرة وفنجان القهـوة ، عاد صديقى يكمل حديثه ويفتـح الزجاجة يفرغ بدايتها الفائرة فى جوفه وكأنه يؤكد أن على المرء أن يتحمل اختياراته وبدون أن أعلق أردف أن صديقه ورفيق عمره سـيتخرج ابنه بعد أيام من كليـة الطب ، ثم عاد يفصح للمرة الأولى أنه لا يعلم من اين ومتى ستأتيه الخمسة جنيهـات ثمن زجاجات البيرة هذه ، نزع نظـارته وهو يمسح دمعـة بادرت بالسـقوط ثم عاد يهمس لى أن ذراع زوجـة صديقه بضـة لينة وعنـدما سألته من أين علم بهـذا أخبرنى أنهـا كانت على شفا حفـرة أمام الفيـللا لكنـه خلصها منهـا بأن هم ورفعها من ذراعها فغاصت يده طويلا ، وعنـدما ودعه زوجهـا صديقه أعلن فى نفسه وهو يسير فى عرض الشـارع المؤدى الى محطة الاتوبيس أن العـالم الآن أصـبح مقسوما أمامه . استأذننى لحظة وغاب فى داخل المقهى ثم عاد ينظـر الى وكأنه يستشعر شيئا جديدا فى وجهى ونبرات صوتى كان يدرك جيـدا أننا صديقان برغم السـنوات العشرين التى بيننا ، وكان حريصا أن أكون بجانبه حين يشـعر بجرح قديم ينز من قلبه وفمـه قطـرات تتناثر فى وجه كل من يلقـاه وتبدأ رسـالات

اخبرته اننى فى الفترة الماضية وضعت بين اختيارات كثيرة اخترت منها سلامى ووحدتى .. راح يفرغ بجوفه ما تراكم فى قاع الزجاجة وهو يتحدث وكأنه سيفشى لى سرا عظيما ، « الوحدة مسألة لا تطاق ومرعبة ــ خفض صوته وظن أنى لم أسمعه ــ واختى العانس » ثم عاد يرفع صوته « مرعبة .. مرعبة » قاطعته أن المرعب حقا الا نجد وحدتنا وحريتنا عاد يقاطعنى أن حريتنا دائما تبدأ عند نهاية حريات الآخرين .

ترائى لى من بعيد بعض الأصدقاء يأتون يحملون حقائبهم المتخمة بالأوراق والقلق ، نظروا الينا وتباعدوا .. يعرفونه جيدا ويخشون مثل هذه اللحظات التى تبدأ فيها قذائف البوح ، احتموا جميعا فى زوايا المقهى .

عاد يسألنى عن زوجى « العاقل » فلم أجبه فتاهت الكلمات بين دخان سيجارته وحكاياته التى لا يكف عنها .. يبدأ بالواحدة ثم الثانية ثم الثالثة ولا تنتهى واحدة منها ثم يتوه تماما ... رحت أمضغ كلماته وانا أحرق فى رأسى صورة زوجى وهو يتعرى أمامى ورائحة جنده وتبغه ..

صحا صديقى من بين دخانه وحكاياته ، نصحته بأن يذهب الى بيته فالليلة باردة للغاية قال أنه يخشى جدران غرفته العالية ووجه أخته لعانس والسقف العالى ..

راحت عيناى لأصدقائى كانوا قد بدأوا أمسيتهم الأسبوعية ، طلب صديقى أن نبتعد قليلا عن الدائرة قائلا « بالسير يحترق الزمن والمسافات والرجال ثم ضحك ونظر الى ثوب مكشوف عن صدر امرأة ثم أردف » والنساء أيضا ... سار قليلا وكثيرا وفى كل مرة كان يدرك جيدا أن الشوارع كلها تؤدى الى نفس الدائرة .

عندما دخلت الدائرة ثانية شعرت أن غيمة أسى تفجرت فى صدرى نادى الأصدقاء بأن الأمسية قد بدات لكننى كنت أنظر الدائرة وقد خلت من العربات والمارة وجدران صديقى تتعامد أمامى بسقفها العالى .

قصة قصيرة

ولحن ألوان ..



سمية عبد القادر

ترك مكانه المعتاد فى الحارة ــ انصرف عائدا ــ قبض بيده اليسرى على السياج الخشبى ، بينما يده اليمنى تتحسس الحائط ، صاعدا الدرج تلمس بأصابعه الباب ، حتى استقرت على تعرجات الكالون ، أدار المفتاح ودخل . وضع يده على مزلاج الشباك ، هواء بارد يملأ رئتيه ، وفى مهارة معتادة حل الأزرار كل الأزرار وخلع وعلى المسمار المدقوق خلف الباب علقها واستدار انحنى الى اليمين مد يده حتى لامست السرير فسار ومن تحت الوسادة أخرج الجلباب الذى وضعه تحتها منذ الصباح ــ ارتداه ــ تمدد على سريره الحديدى الضيق ــ اشتمت انفه رائحة الملاءة تمتم : لابد أنها متسخة ، نزعها وضعها فوق الخزانة الخشبية حاول النوم فلازمه الأرق جلس متربعا فوق السرير تنهد ببطء مال بجذعه الى اليمين متلمسا بيده الحائط ، فاصطدمت بالمقعد المجاور ومن العلبة الموضوعة فوقه

سحب العود — شد بيمينهبعض الأوتاد — دو — دو — مترنما : (عطشان انا عطشان — للميه والأغصان) — توقف — تحركت رأسه الى أعلى ثم يمينا ويسارا مقطبا حاجبيه بحزن — ثم وضع العود بجانبه — استرجعت ذاكرته كلمات الأغنية : اخضرار عود الريحان — التربة الخصبة — وشقوق الأرض الجدباء — زرقة السماء ولون الماء — تمنى لو راى الرياح هادرة فى الفضاء ، تعانق السحاب — تقطره مطرا — مطرا — ترى .. مالون السحاب ؟

(كانت الأغنية تملؤها الألوان) — وكان هو لا يعرف الا لونا واحدا — يعرفه منذ الأزل — لونا حالكا — تمتم : يقولون أن البحر يزرق اذا ما ازرقت السماء — يسود اذا مااسودت — ترى .. ما هو اللون الأزرق ؟

لعن اللون الأسود — ذلك الذى عانق عينيه عناقا أبديا — صرخ: اترك عينى .. ابتعد عنهما ايها الليل — ابتعد — اريد ان ارى الألوان الأخرى — أريد — ايهــا الليــل .. كنت صديقا لى منذ مولدى ، فهل لك الآن أن تخبرنى ما الالــوان ؟ الأزرق ؟ — والأخضر ؟ — والفضى ؟ — وما ... ؟ — وما ... ؟ — و ... ومسح دموعا ساخنة غافلته .. وضع اصبعه المبلل بالدموع فى فمه — لحس بلسانه — أحس طعم الملح — قال : لا بد هناك تشابه ما .. بين لون الملح ولون الماء .. تذكر ان الشمس تلسع جلده حين يمشى فى صحبة الطفل الصغير — تعتصر الماء من جسده — ينضح عرقا — يجف جلده — يعود — تمنى أن يسير فى الحارة فجرا — يداعب وجهه الهواء الرطب ، ويهمس على جلده الندى — يشمله احساس ناعم رقيق . تمتم لابد أن لون الفجر شفاف تماما ، كالندى عبر احساس — والثلج اذ تجرشه فى الصيف اسنانى ... رقت مرارة اللون الحالك بعض الشىء ، عندما تذكر ان فى الليل تعزف الحان تنشد الفجر .. فجرا لا يكون ميعادا تطوق فيه أيدى المنشدين بقيد .. فجرا نديا ابيضا . نعم هذا هــو اللــون الأبيض .. اخبروه أن لوزة القطن ناصعة البياض ، وان ذلك العــود الذى يحملها يكون بنيا .. قربه من انفه — اشتم رائحة اللون ، انسابت أنامله حتى لامست الأرض ، المت بعض العشب — فركته — داعب بعضا من طين — اشتمه فاقترب من اللون — اشتعلت رغبته للتحديد — مضغت اسنانه قطعة الطين . فاقترب اللــون أكثر — ابتلعهــا فانتشر اللــون خمرا ، اقشعر له الاحساس ، وانتشى — آه .. ما أجمل لون الأرض. ملهمة الخيال مهرة وانا الخيال — تخيل الوانا لـ حرارة الشمس — للعرق — للمغيب للعشق — للشفق — تخيل لون الورد الاحمر ، بينما كان يقبل وجنتى حبيبته — يخجل ان يحكى هذا — فقد لا يكون الأزرق أزرق — ولا الأخضر اخضر — والأحمر ليس بأحمر — ولا امتدت يده الى العود — كانت الموسيقى فى ارتعاشة يديه على الأوتــار ، تنشــد الألوان — الأزرق — الأحمــر — الأخضر — محلقة باللون الأرضى — موسيقى ترتفع ببطء — كأنما تخرج من ظلمة عينيه — تقاوم — كالشمس خلف الســحاب — تسطع شيئا فشيئا .

الممارسة الإبداعية في تجربتي الشعرية

الجزء الثاني

عز الدين المناصرة

— **النص** .

١ — **طقوس الكتابة** : في كل مرحلة من مراحل الابداع تكون هناك عوائق . وتلعب **الغشاوة** دورا رئيسا كعائق وهي تختلف عن غشاوة مرحلة الانقطاع أو غشاوة مرحلة البرق المفاجيء وتؤثر على عملية الابداع كاستحضار الصورة او استحضار اللغة الشعرية في الدفقة الشعرية الأولى التي تحدث في شكل حوار هامس أو انفعالي بين الشاعر وذاته وهي تشبه الغشاوة التي تخلق الاضطراب لدى شخص يتقن لغة أجنبية اتقانا تاما ولكنه حين يريد التحدث بها في ظرف محدد يصاب بإحباط مفاجيء كأنه تلميذ مبتديء . وهناك **عائق المشاغل اليومية** التي تقتل يوميا عشرات القصائد والصور والأفكار الشعرية وعشرات **الانفعالات** اليومية . فالشاعر انسان يرتبط بعمل ما وهذا العمل له قوانينه الاجتماعية . وليس الخطأ في العمل نفسه بل في اسلوب نظامه، ثم ان تفرغ الشاعر المعاصر للكتابة أمر صعب ومضر احيانا وهو ليس أمرا واقعيا في المجتمعات النامية لأن الشاعر يبتعد عن خبرة الحياة اليومية ، ثم ان الشاعر لا يكتب كل يوم ولا كل اسبوع ولا كل شهر ، انه بحاجة الى وقت محدد بزمان ومكان والأهم من ذلك أن يمتلك هذه القطعة من الزمن عندما يحتاجها وفي الوقت الذي يتلائم مع احتياجه الشعري . والخبرة ضرورية بل هي المرتكز الرئيسي ، لأن المعرفة الموجودة في الكتب هي معرفة ناقصة وليست بالضرورة مطابقة لحقائق الواقع . ثم ان الشاعر — كعامل — يرتبط ببشر آخرين أو يرتبطون

---

* تكملة ما نشر في العدد السابق .

به ولا يسمحون له — وفق القوانين الاجتماعيـة — بالهروب في حالة المرض المتوسط (التوعك) مثلا رغم انه يشل الارادة ، رغم أن بعض الأعمال اقل ضررا ولكن الشاعر لا يختار . وهناك **عائق عـدم تطابق الزمان مع المكان** ، فقد يكون الزمان مناسـبا ولا يكون المـكان كذلك والعكس يحدث . وقد تكون هنـاك عوائق ثانوية ولكنها خطيرة مثل : **عدم توفر أدوات التنفيذ للبدء بالكتابة او لمواصلتها** مثل : القلم والورق المناسب ... الخ .

لقد لاحظت على نفسي انني لا استطيع البدء بالكتابة **اذا كنت مشتتا بين مشاغل داخلية او خارجية فمثلا** : لا يمكن أن أستطيع الكتابة في ظـرف مثل ظرف : الاقتتال الفلسطيني في طرابلس لبنان » ، حتى لو جاءت الفكرة الشعرية وحتى لو هبط البرق المفاجيء لأن القلق هنـا قلق سلبي يراكـم الغشاوة ، بينما استطعت الكتابة أثنـاء وجودي في بيروت خلال حصارها لأن قلق التحدي قلق ايجابي فعال . كذلك فان الانقطاع فتـرة طويلة عن استخدام الأدوات اللغوية يولد شعورا بعدم الثقة ، كذلك البعد عن الصراع اليومي يخلق حالة تأمل باردة ، لأن الحافز يظل منسيا حتى لو كانت الغـاية واضحة . ولابد — عنـدما أبدأ بالكتابة — أن يتـوفر **التوحد التـام** ، أو ما يسميه النقاد بقدسية الاختفاء . هنا لا يهمني **المـكان** اذا كان قطارا أو مقهى . المهم هو أن يتحقق التوحد الشامل . مثلا : كتبت قصـائد نجحت فيما بعد في مقهى يضج بالبشر الذين لا أعرفهم ويجب أن لا يعرفوني وقد كنت في مرات عديدة منتشيا في منتصف كتابة القصيدة فباغتني صديق بالقـاء السلام ، حينئذ تموت القصيدة حدث هذا **في مقاهي بيروت** وصوفيا . بل ان مجرد الرؤية قد ينهي الحالة الشعرية .

كأن سري قد انكشـف ، ان حالة التوحد التـام تشـبه شـيخا صوفيا يتهجد ، أو عاشقا يقـابل حبيبته في السر خوفا من أهلهـا أو حتى مجرما يمارس السرقة لولا ان عمليـة الكتابة تتناقض مع السرقة ، لكني أعني « تقنيات الحالة » . وأحب كتابة الشعر في المقاهي ، بينما لا أحب الكتابة في مطعم والسبب يعود الى أن المقهى مرتبط بالتأمل والاسترخـاء لمدة طويلة أو أن طبيعته الاجتماعية تتيح ذلك ، في حين لا أستطيع الكتابة في المطعم بسبب التقاليد الاجتماعية المرعية فية والتي لا تعطي شـعورا كافيا بالأمان . كذلك كتبت قصائدي في القطارات ذات المسافات الطـويلة لأن الشعور بالزمن الكافي يخلق نوعا من الأمان والاطمئنان ويسمح بالتأمل الكافي خـلال كتابة النص ، في حين يخلق القطار ذو المسافة القصـيرة نوعا من الخوف الداخلي الذي يشـكل عائقا ، حتى لو كانت المسـافة القصيرة كافية لانتـاج نص بل والتمعن فيه . ولعـل البحـر ومقاهيـه

تناسبنى اكثر ، ولو تصورت مكانا مثاليا لقلت : « مقهى قرب شـــاطىء البحر فى مدينة متوسطية ، ورذاذ المطـــر يغـــازل زجـــاج المقهى الدافىء ».
مثلا : الاسكندرية فى عام ١٩٦٦ تشـــكل فى ذاكرتى دفئا خاصا ، وتذكار هذا المـــكان كان حافزا لكتابة قصيدتى « جملة واحدة قالها البحـــر » التى كانت نابعة من تذكار الاسكندرية بعد سبع سنوات ولكن فى مدينة عربيـــة بعيدة . والاحساس هنا ليس احساسا سياحيا ، بل هو نقيضه وفـــق تجربتى فالاسكندرية تعنى لى المقـــاهى والأحيـــاء القديمة وكفاى اكثـــر مما تعنى المعنى السياحى . ومن الأمكنة المثالية التى اتذكرها شـــاطىء بحيرة « البانشاريفو » فى ضواحى صوفيا واكواخ الجبال النائية وكنت فى فلسطين اكتب شعرى فى كروم العنب فى الجبال . وافضل الأوقات للكتابة عندى هو الصباح الباكر غالبا واحيانا آخر الليل . لقد كنت أكتب قصائد ديوانى « لن يفهمنى أحد غير الزيتون ـــ ١٩٧٦ » خـــلال حرب السنتين فى بيروت وكنت يومهـــا اعيش مقاتلا فى جبهة « الشياح » فى بيروت ، كنت اكتب الشـــعر آخر الليل عندما ينام المقاتلون فى القاعدة العسكرية . وافضل الفصـــول للكتابة عندى هو فصل الشتاء . وكل الحالات تشترط الراحة الفسيولوجية فلا أعتقد ان شاعرا لم ينم نوما كافيا يمكنه أن يكتب الشعر فى الصـــباح واذا حدث فهو استثناء . وفى آخر الليـــل اشعر بالتوحد التام ويحـــدث التداعى السلس الذى يسمح بتوارد الصور . قال لى الشاعر الفلســـطينى محمود درويش ذات مرة انه يكتب شعره فى الصـــباح فقط وأنـــه يـــكره الكتابة فى الليـــل . ويبدو انه لا يوجد أى شاعر ـــ حسب تصـــورى ـــ يمكنه الكتابة فى فترتى الظهيرة والعصر او بدقة : لعلها فترة غير مستحبة للكتابة والسبب واضـــح . ويبقى أن أدوات الكتابة تلعب دورها أيضـــا فالقلم الردىء والورقة غير المريحة تزعج الشـــاعر ولكنى مثلا كتبت على أوراق سيئة وعلى المساحات البيضاء فى الكتب التى احملهـــا صدفة بل كنت أستخدم دفتر التلفونات . ومن وسائط الكتابة شرب الشاى والقهـــوة لدى البعض والتدخين .

وقيل أن الكحول عامل مساعد لأنه يستنفر الباطن ولأنه يخلق حالة جديدة تخالف الحالة العادية وهذا صحيح احيـــانا لكن له عيوبا أيضـــا لأنه يخلق حالة مصطنعة ولأن الشاعر قد يفقد توازنه وتركيـــزه الموســـيقى واللغوى اذا ما أصيب بحالة إرهاق وتعب وغشاوة ... اى ان قليله يفـــرح القلب وكثيره يؤدى الى نقيض الهـــدف . ولعـــل حالة الصفاء الفطـــرية العفوية لهـــا مفعول ابداعى اكثر بكثير من حالة الصـــفاء المصـــطنعة . وفقدان التوازن ـــ فى حالة الكحول ـــ يجعل العملية الابداعية غير متوازنة لأن الصحو مطلوب بقدر ما هو التداعى مطلوب . وفقدان التوازن أو المبالغة فى احد الطرفين يخل بمعادلة الابداع .

وفى مرحلة كتابة النص يكون التشتت قائما وهذا التشتت ينبــع من تركيز الشاعر على فكرة الخلق لديه فيما لو توقف قليــلا عن الكتابة ، مما يجعل العامة تفسر الشرود الظاهرى على وجه الشـــاعر تفسيرات سلبية عصابية وهذا الراى سائد ومعــروف وقد ينتج الشرود على وجوه الشعراء من ادمان عادة التأمل التى تصطدم بالحياة اليومية .

٢ ــ **تطبيقات :**

اثناء الكتابة اكون فى ذروة الحماس . ويكون عنــوان القصــيدة قد ولد مسبقا فأنا مدمن على قراءة « اليافطات » فى الشوارع والمحــلات العامة وغالبا ما كنت اكتشــف فيها سخرية لاذعة بسبب تناقضاتها . لهذا استفيد من هذا التناقض بعد اعادة تشكيله ، مثلا : اقرأ فى المصــــحف جمــلا معروفة مثل : « تقبل التهـــانى فى منزل والد العــروس فى المكان الفلانى » أو « تقبل التعازى . . . فى المكان الفــلانى » . وعندما كتبت قصيدة عن صديقى الشهيد غسان كنفانى كان عنوانها « تقبل التعــازى فى اى منفى » . كنت اشعر بالأسى لأننا نحن الفلسطينيين نموت وندفن فى ارض غريبة بعيدا عن فلسطين . كنت اسأل نفسى : اليس من حق الجثــة على ضمير العالم ان تعود الى مسقط راسها !! . وكتبت قصيدتى « ياعنب الخليل » مستفيدا من نداء بائعة العنب الخليلى فى المدن الفلسطينية الذى ظل يرن فى اذنى بعد ســنوات عندما كتبتها عام ١٩٦٦ فى القاهرة . وكنت ايضا قــد اشرت الى « اللون الرمادى » تعبيرا عن حالة اختلاط الالوان عام ١٩٦٧ فى قصيدتى « المقهى الرمادى » ولم يكن المقهى ــ فى الواقع ــ رماديا ولكن هكذا رايته عام ١٩٦٧ ، ولاحظ معى عناوين بعض القصائد : «**الجملة واحدة** قالها البحر » ــ «**الملاحظات** قبل الرحيل ــ «زرقاء اليمامه » ــ « فى **الرد** على الأحبة ــ « رسائل **متبادلة** بينى وبين الموت » ــ « **مزيدا** من اغانى الهجينى » ــ « دادا ترقص على ضفة النهر » ــ « قصــــائد مجروحة الى **السيدة ميجنا** » ــ « جفرا ، **لا تؤاخذينا** ان نسينا او اخطأنا»ــ « **كيف رقصت** ام على النصراوية» ــ « اضاعونى» ــ « **لاتفازلوا الأشجار** حتى تعود » ــ « **غافلتك** وشربت كأس الخليل » ــ « عيد الشعير » ــ « رعدية البندق » ــ « عيد الكروم » ــ « **ملك فرنسا : جاك بريفر الاول**» ــ « وسقطت ــ سهوا ــ فى محبتكم » ــ « قداستها » ــ « بدو بحريون»ــ « فاتنات حتى الفتنة ــ « تاريخ الزجاجة » ــ « حجر الفلاسفة » ــ « على سبيل المثال » ــ « خذ جرعة لليقظة » ــ « الخروج من البحر الميت » ــ « لن يفهمنى احد غير الزيتون » ــ « حصار قرطاج » ــ « بين الصــــفا والمروة » ــ « اعترافات مولانا » ــ « امرؤ القيس **يصل فجـــأة** الى قانا الجليــــل » ــ « قفانبك » . . . الخ . عنوان القصيدة هو البداية ولكنــه يخضع للتعديل بل للحذف . وهو عندى اقرب للضحك المرير .

تبدا الدفقة الأولى عندى بعنف ثم تتلوها دفقات متموجة الى تصل القصيدة الى القرار ، قرار الايقاع .

واعتمد التوازن الموسيقى الهارمونى لسد الثغرات بتكرار نابع ربما من ايقاع الأغانى الشعبية الفطرية التى تبهرنى والتكرار لجملة شعرية ما فى قصيدتى يهدف الى خلق هذا التوازن وتداعى الالفاظ القاموسية
ما فى قصيدتى يهدف الى خلق هذا التوازن وتتداعى الألفاظ القاموسية
لتنفجر وتمحى خصائصها الأولى ضمن علاقة جديدة . لم أشعر مرة أننى اخطط لذلك فالبؤرة الشعوريةتشعر بالارتياحأو عدمهوهذا ما يقرر بقاء اللفظة ضمن سياقها الجديد أو حتى بقاء الجملة الشعرية . ولدى غواية تتمثل فى الاشتقاق وخصوصا من الألفاظ العامية الديناميكية وقد أدمنت هذه العادة حتى اصبحت عفويه . أعجبتنى كلمة كانت تقولها جدتى قبل عشرين عاما أو أكثر فى وصف انسياب الماء بين الصخور ، كانت تقول : « الماء يسريسب » ولم أجد فعلا أكثر حيوية منه ، وظل هذا الفعل فى اعماقى سنوات طويلة وفجأة رأيته أمامى فى احدى قصائدى .

وتعجبنى صور قريبة من الحياة اليومية : « أيتها الطباشير يا ابنة الكلس » — « عقفة مقلاعى ، شعبته المثلثة الرحمات » . وهى تعابير عن رحيل الطفولة . وفى الكنيسة يرد هذا الوصف للمسيح « المثلث الرحمات » . ويتم استخدام أدوات فنية مثل : « **ان هى الا** أبناؤك يا جفرا . . . » أو كما فى قصيدة « حصار قرطاج » : « **أ اذا** أجتمع المكان . . . **اذا** اتفق المكان . . . ما الذى ستقول ؟ ! » .. واعتقد أنها نابعة من تأثير الجملة القرآنية . ان الشاعر أثناء الكتابة لا يكون لديه تصور حول حدود الصور وهو عادة يبدأ من الفكرة والصورة الكلية العامة وتتوارد بعدها التفاصيل . وقد يبدأ بتفصيل لكنه وهو يكتبه يتصور ذلك من خلال الموقف الكلى . والصورة قد تأتى من الذاكرة البعيدة ولكنها تمر عبر قنوات معقدة تعيد تشكيلها والوعى هو الذى يساهم فى فرز الأحكام على الصور ان كانت صحيحة أو غير صحيحة . فالصورة الخارجية لا تبقى على حالها والشاعر يجسد الصورة الأولى ويقوم بتشريحها ثم يقف موقفا منها لكن الذاكرة الحيوية ليست مقررا ولكنها عامل رئيسى وفعال . فالصورة فى النتيجة حالة أخرى غير الصورة الأولية (المادة الخام للواقع) . ويظل قانون الوحدة والصراع والنفى والفرز يحدث بين الصورة الخارجية والتعبير عنها ، فالصورة تختار التعبير والتعبير يختار الصورة لكن ليس بسهولة والشاعر لا يقرر هيئة التعبير أى أنه ليس للقصيدة اناء واحد ، لأن الانباء الواقعى له حدود فى حين أن الاناء الشعرى مفتوح ينسكب فى اناءات متعددة ومتداخلة . **والشعر يستخدم أدواته وأداته هى اللغة ، لكن اللغة ليست هدفا بحد ذاته ومعنى « الأداة » هنا يجعلها بنية حاكمة ، لكن هذه البنية الكلامية ليست**

هى **الشعر** . هنا نعود للغـاية ونعود للهاجس وتركيب الصور ، نعـود الى الحرية الحافز للتخلص من عبودية النموذج ، نعود للايديولوجيا التى افرزتها أداة الكلام . وقبل كل شىء والأهم هو ضرورة رؤية **الـدم الـذى يجرى فى شرايين النص** ، لأن حقيقة النهر ليسـت هى سطح النهـر الظاهرى (الكام ـ البنيـة) وليس النهـر هو تعرجاته الواضحة . النهر هو بنيته الظاهرة (السطح ـ التعرجات) ثم دم النهـر اى الماء وحركته الداخلية . اذن هنـاك فارق بين النص (البنية الظاهرية) وبين ماهية النص (تفاعلاته ودمه) . اما الأديولوجيـا فى النص فهى ليسـت سوى حماس لجانب من الصورة وتخضع صحتها أو عدمها لمقارنتهـا مـع الحقائق النسبية للواقـع ولا يمكن للبنيـة أن تكشـف عنهـا بوضوح ان الذى يكشف عنهـا هو قراءة **دم النص** ، الذى لا يرى من البنية حتى لو عرفنا النسق الذى يفضح البنية ، واكتشاف النسق لا يكشف الا جزء من البنية ، لأن البنية ليست هى النص . هنا يلعب الوعى الطموح دوره فى حين يبقى استخدام الأسلوب لتفجير طاقة الكلمات.ولغة النص الشعرى ليست هى لغـة القاموس ولا لغة الواقـع ولا لغـة الاشارة لأن الاشارة ـ مثـلا ـ شىء متفق عليـه ، شىء رتيب ومبق وظاهرى كذلك لغـة الواقع ، لهـذا فالنص يعيد تشـكيل تلك اللغـات ولكنه يدمر علاقاتها السابقة أو هكذا يفترض . واعتقد ان الحديث عن النسق الذى يكشـف البنية ، ما هو الا نظام جديد أصبح فى الممارسة يطبق على كل النصوص وكأنها واحدة .

واضافة لدور الذاكرة فى عملية التخيل ، يكون التخيل مرتبطا بنـوع من الخبرة والخيـال قد يخلق **أوهاما** نتيجـة غشاوة ما ونتيجـة نقص المعرفة ، وهذه الأوهام تختلط ليس فقط فى **هيئة النص** بل فى دم النص . واضافة للوهم قد يتسرب **رد الفعل** وهو حين يدخل النص يلغى جزءا أساسيا من السيرة الذاتية للشاعر التى هى خارج النص ولكن النقاد يحـاولون اسقاطها بالقـوة على النص ، لأن رد الفعل رغم ولوغه فى دم النص أحيـانا الا انه ليس من ثوابت الشاعر . (أجرت مجلة الطليعة المصرية عام ١٩٦٩ استفتاءا أدبيا ، قدم فيه أربعون أديبا عربيا تقدميا شهاداتهم عن بداياتهـم الابداعية . ثم كتب شكرى عياد تعليقا وتحليـلا للشهادات قال فيـه : من بين اربعين كاتبا عربيـا تقدميا ، لم يعترف سوى كاتب أو كاتبين بتـأثير الدين على الطفولة .. ولا أتذكر باقى الكلام) . فالشاعر ليس هو النص رغم انه لا ينفصل عنه لأنه من انتاجه . هناك شعراء وكتـاب يمارسون يوميـا التخلف والرجعية فى سلوكهم ومع هـذا فهم معروفون كأدباء ثوريين . يقـول لوسيان غولدمان : « ان بعض التعـابير فى أحاديث وكتابات غوته

عن الثـورة الفرنسية اشتهرت على انهـا اتخذت موقفـا مؤيدا للثورة ومع ذلك فغوته ـــ غالبا ما يقف ضد الثورة ، اننا نجد هذه الازدواجية فى أعمـاله الشعرية لكن القيمة الأدبية للأعمـال تتسم بالادراك الفارق : حين يكتب غوته ضد الثورة الفرنسية يقدم ثلاثة أعمال غامضة خالية من التدرج: « الابنة الشرعية » ـــ « المواطن العـام » ـــ و « المتشنجون » . وحين يتخـذ موقفا مواليـا من القوى الثورية ، يكتب : « فاوست » و « باندورا » . فالقيمة الجمالية تظل دوما هى المعيـار الأساسى » .

ومثل آخر هو : « شعر المقـاومة الفلسطينية » . حيث اصـبحت الشائعات الاعلامية هى التى تتحكم فى تعريفه وقد اخترعت الصحافة هـذه الشائعات . عندما اكتشـف غسان كنفانى منطقة جديدة من الشـعر الفلسطينى (شعر أرض ١٩٤٨) ، كان يهـدف من هذا الاكتشاف وتعميمـه انصاف هؤلاء الشعراء وتصحيح خطأ استمر أكثر من عشر سنين على اعتبار ان هذا الشعر بدأ فى الانتاج فى منتصـف الخمسينات (توفيق زياد) وتـم اكتشافه وتعميمه عام ١٩٦٦ من خلال كتاب غسان كنفانى ، وقد كانت أسماء : زياد ـــ سميح القاسم ـــ محمود درويش ، تبدو عام ١٩٦٦ وكأنها أسـماء لشعراء ناشئين شباب . الى هنا وتصحيح خطـأ التجاهل أمر صحيح . لكن الخطأ برز منذ عام ١٩٦٧ متجليا فى عدة ظواهر .

أولا : المبالغة النقدية الاعلامية فى استقبال هذا الشـعر حيـث تمت المساواة بين غثه وثمينه مع الغـــاء المقاييس النقدية التى كانت تطبـق على الشعر العربى حتى كتب درويش عام ١٩٦٩ مقالته : « انقذونا من هذا الحب القاسى » .

ثانيا : تم تقديس هذا الشعر ـــ تحت تأثير الحب العاطفى لكل ما يأتى من جغرافيـا الأرض المحتلة ، وتم فصل خصائص هذا الشعر التى هى نتاج حركة الشعر العربى الحديث عن الشعر العربى الحديث ، مع أن تأثير : السياب ـــ البياتى ـــ قبانى ـــ عبد الصبور ، واضـح على شعر شـعراء أرض ١٩٤٨ . واستمر هذا التأثير حتى أوائل السبعينات .

ثالثا : وهذا هو الأهم أن النقاد تهربوا من تعريف مفهـوم المقـاومة الواقعية وبالتالى مفهومها فى الشعر ، فمفهوم « المقاومة الفلسطينية » هـو الايمان بمواثيق الثورة الفلسطينية **المسلحة وبأية وسائل نضالية أخـرى .** لكن المفهوم الذى طبق على الشعر هو « أية وسائل نضالية أخرى » علـى حساب الكفاح المسلح وبالتالى على حساب شعرائه . مع الاعتراف بـأن البندقية تكون عميـاء اذا لم تكن مسلحة بفكر تقـدمى . ولكن تقـدمية

او رجعية الفكر لا تصبح صحيحة الا من خلال الممارسة للكفاح المسلح والفكر التقدمي معا . وعليه مارس النقاد العرب ظلما آخر :

١ ـ الغياء « شعر الكفاح المسلح الذي ولد وازدهر في نفس الفترة الزمنية اى فترة (١٩٦٥ ـ ١٩٧٠) وتقسيم الشعر الفلسطيني الثوري الى : « ارض محتلة » و « ثورة فلسطينية » . وبهذا ساهموا في **تجزيء شعر المقاومة الفلسطينية** (رجاء النقاش ، مجلة الطريق ، غالى شكرى ، عبد الرحمن ياغى ... الخ) .

٢ ـ تم ظلم آخر لشعر الأرض المحتلة بتسميته « شعر معارضة اسرائيلية » على اعتبار ان درويش ، القاسم ، زياد اعضاء فى الحزب الشيوعى الإسرائيلى وهو حزب معارض يعترف باسرائيل ويطالب بوجود دولة فلسطينية فى الضفة والقطاع الى جانب اسرائيل وهذا يظلم هذا الشعر باب نفى **خصوصية** المعارضية لأنها معارضة من نوع تختلف عن اية معارضة اخرى ، لأن موقعها ليس اختياريا .

٣ ـ تم نفى « شعراء الكفاح المسلح » من مملكة الشعر المقاوم بسبب كمية النقد الهائلة للأنظمة العربية فى هذا الشعر ، على الأقل فى التطبيق ، رغم ان البعض اعترف به نظريا . وبالتالى تم رفض اللجوء الى النص كحكم ورفض اللجوء الى « منهج نقدى شامل » للنص . ان هذا يحدث هروبا من الولوغ فى دم النص وبنيته وهى لا تتناقض مع السيرة الذاتية اذا ما تم تدقيقها ونفى الشائعات منها . وانا اقول بالنص كحكم ولا اقول بالسيرة الذاتية رغم ان السيرة الذاتية تعطينى امتيازات كبيرة .

على اى حال فان الشاعر مهما كان بالغ الحذر والقصدية فانه يسهو من بعض الأوهام التى تتسرب فى القصيدة ومع هذا تظل القصيدة محتفظة بخطها العام : فمثلا عندما اكتشفت شخصية **امرىء القيس** فى القاهرة عام ١٩٦٧ فى قصيدتين لى : « تفانيك » ـ و « المقهى الرمادى » لم يحدث ذلك بقرار مسبق . وعندما كتبت قصيدتى « امرؤ القيس يصل فجأة الى قانا الجليل» عام ١٩٧٦ فى بيروت لم اكن اتقصد اعادة كتابة ما كتبته عام ١٩٦٧ . وعندما عادت شخصية امرىء القيس عام ١٩٨٣ فى تونس من خلال قصيدتى « حصار قرطاج » لم اكن اتقصد ذلك . انه نوع من الشعور بعدم اشباع **الفكرة الملحة** .

لقد هبطت فكرة رحيل امرىء القيس وعذاباته بحثا عن ملكه المفقود اثناء اقامتى فى القاهرة بل فى احد مقاهيها تحت ضغط كارثة ١٩٦٧ ولكنى رفضت جانب الهروب الى الذات فى حكايته التاريخية ، مثلا كتبت قصيدة عام ١٩٧٠ بعنوان « جنازة مقهى » منشورة فى ديوانى « الخروج من البحر

الميت » ؛ لعلهـا محاولة لتوديع الذات من الخمر الى الأمر . فى حين كتبت قصيدة « امرؤ القيس يصل فجـأة ... » عام ١٩٧٦ تحت ضغط حـرب السنتين فى بيروت اما « حصار قرطاج » فقد كتبت تحت تأثير خروجنـا من بيروت فى صيف ١٩٨٢ . وقصيدتى « جفرا » ولدت عام ١٩٧٥ ولاقت شهرة لـم اكن احلم بهـا ، ظلت ترد بأشكال شعرية متنوعة ، كأن « جفـرا » تلاحقنى كوحوش الأساطير .

لقد بدأ الأمر بقصة حب غنيـة ولكنها فاشلة ثم تحولت الى امـرأة فلسطينية تاهت فى الطريق الى بيروت فوقعت فى أحـد كمائن الجنود فقتلوها لأن ثوبهـا الفلسطينى المطرز فضحها . والآن أقـول : هل قتل المـرأة هو محـاولة منى للانتقـام من الحب الفاشل اى قتله . على أى حال ـ على مستوى الواقع ـ أن حادثة المرأة الفلسطينية حادثة حقيقة نشرت فى زاوية مهملة فى الصحف اللبنانية . ثم اضفت من عندى أن هذه المرأة جاءت لزيارة ابنهـا الفدائى فى بيروت من الضـفة الغربية لايصال رسائل خاصة بالثورة . ولكن هل لهذه الاضافة صورة من الواقـع ؟ . الحقيقة : نعم ، فقد شاهدت امرأة فلسطينية فعلية من هـذا النوع قدمت من فلسطين المحتلة الى بيروت لزيارة ابنهـا الفدائى وسهرت معها فى بيت ابنها الفدائى حيث غنت ورقصت لثلاث ساعات متواصلة ، غنت أغانى فلكلورية حزينة ، ثم بعد مرور خمس سـنوات وعندما كنت اقيم فى صوفيا عاصمة بلغـاريا ، عادت لى جفرا بعد أن قبرتها فى بيروت ، لقد عدت لبعث « جفرا » لعلهـا تفكنى من اسرى فى المنفى الجـديد .

ومثل ثالث هو رمز « **زرقاء اليمامة** » ؛ لقد ولدت قصيدتى « زرقـاء اليمامة » ونشرت فى عدد ديسمبر ١٩٦٦ من مجلة « الآداب » والقيتها فى أمسية شعرية فى الجمعية الأدبية المصرية فى القـاهرة بحضور صلاح عبد الصبور وأمل دنقل واعجبا بهـا . ومن باب الاشارة فقط : ان زميلى وصديقى المرحوم أمل دنقل كتب قصيدته بعد ذلك بعـام ونصف ، وهما تختلفـان وتتفقان فى « **نبوءة التحذير** » من كارثة ، لكن قصيدتى تنبـأت بكارثة ١٩٦٧ ، بينمـا كتبت قصيدة دنقل بعد عام ١٩٦٧ . لقد ولد رمز « زرقاء اليمامة » المعروف تراثيا ، ولد عندى من صورة « اشجار التوت » اثنـاء كتـابتى لقصـيدة جديدة ولـم اكن قد قررت الكتابة عن الرمز حين بدأت . لقد كانت الفـكرة المحركة التى انوى كتابتها نابعة من الطفولة فى مدرستى فى قريتى بفلسطين . فكان المطلع وصفيا :

تتدلى أشـجار التوت على الحيطان الشرقية

تتلقى الدرس الثانى تحت الشمس الصاحية النيسانية

نكبر ، نهجـر ذاك الحانوت

نحلم بالشرنقة المنسوجة من أوراق التوت

الى هنا والوصف عادى لم يكتشف الرمز ، رمز زرقاء اليمامة . وفجأة اكتشفت اننى قد كتبت : « لكن يا حبى الأول ... قلت لنا ان الأشجار تسير » اكتشفت هذا بعد أن تذكرت ان اطفال المدرسة كانوا يقتطعون جذوع أشجار التوت فى ساحة المدرسة ويركضون بها حيث يتعاركون مختبئين تحت الجذوع ، ويلعبون لعبة « عسكر .. وحراميه » أو ما يشبهها . توقفت وحدقت فى البيت فوجدت أننى أكتب عن زرقاء اليمامة . ونهاية القصيدة تميل الى التحذير :

ولكنا نسينا أن عين الحلوة الزرقاء مخلوعة
وأن الراية الأخرى على الأسوار مرفوعة

اى اننى اكتشفت وعيا جديدا يرفض الوصف العادى . وتذكرت اننى كنت قد كتبت قصيدة عام ١٩٦٤ نشرت فيما بعد ، تقول :

« أنا الذى اذا تكسرت سيوفهم
يلقى على اللوم » .

ثم تتكرر الصيغة نفسها فى قصيدة أخرى :

أنا الذى انتظر الجيوش
أعيش فى زمانهم ولا أعيش .

كذلك الرمز « **الكنعانى** » الذى ولد واقعيا فى طفولتى حين كنت اشاهد الآثار الكنعانية فى برية قريتنا بفلسطين ، ثم ولد فنيا عام ١٩٦٥ فى القاهرة وهو عام انطلاق الثورة ووردت أول ما وردت فى ديوانى « يا عنب الخليل » ثم تطور فى ديوان « الخروج من البحر الميت ـ ١٩٧٠ » ثم عاد الى الظهور بوضوح فى ديوانى « الكنعانياذا » ـ ١٩٨٣ واشتمل الديوان على « **نبوءة التحذير** » لأن قصائد الكنعانياذا منشورة فى الصحافة عام ١٩٨١ اى قبل حصار بيروت .

كذلك « يا عنب الخليل » المنشورة عام ١٩٦٦ ، عاد عنب الخليل كرمز للظهور عام ١٩٧٤ فى قصيدتى « ياحبس ابو عطوان »

ن الحديث الخارجى عن روافد النص يوقعنا فى فهم التطابق بين الواقع والفن فمثلا : اذا قلت ان ديوانى « الخروج من البحر الميت » هو رمز لخروج الثورة الفلسطينية على المستنقع العربى عام ١٩٦٥ وأن « جفرا » رمز العشق للأرض والتواصل معها ومع بشيرها ، فان هذا الكلام يظل كلاما خارجيا يفيد تفسير النص ويضيئه لكنه مجرد كلام مساعد .

ـ الرعاية السرية للنص :

أكتب قصيدتى أحيانا فى عدة جلسات ولكن فى أيام متوالية لأنى أخاف من هبوط العوائق أو من موت الحماس ويجب أن يظل الخيال ـ خلال

الكتابة ــ طازجا حيويا وليس هناك تجزيء للخيال رغم ان عملية التخييل لا يتم دفعة واحدة والخيال يخلط بين الابعاد المتعارف عليها ، لأن الابعاد لا تحصى ولا تحدد ، لأن تحديد عددها وانواعها يتناقض مع الخيال وقدرته على الاختراق ويتناقض مع عمليات التداخل .

وفي حالات اخرى يمارس الشعراء نوعا من الارهاب على نصوصهم مثل ارغام النص على قبول فكرة أو شعار ايديولوجي يؤمن به الشاعر وربما لا يؤمن والخطر يتضاعف الخطر اذا كان يفعل ذلك من اجل ارضاء الجمهور المعين . والسؤال يبقى هنا : هل تحولت الفكرة او الشعار الى شعر ام ظلت ملصقة بجسد النص وقد يحاول الشاعر اخفاء هذه الشعارات ببراعة ولكنها سهلة الكشف .

ان الشاعر بعد ان ينتهي من كل هذه المناقشات التطبيقية خلال كتابته للنص يكون قد اوشك على استكمال الكتابة فيشعر باسترخاء ورضي مثل الأم التي استراحت من عناء الطلق او مثل الرجل الذي اثبت فحولته .لكن الشاعر يضطر بين الحين والآخر لاستخراج وليده الجديد من درج مكتبه للاطمئنان عليه وتصحيح هذه الكلمة أو تلك او حذف هذه الجملة الشعرية او اضافة دفقة شعرية خطرت له . اي ان الشاعر يظل في هذه المرحلة محتفظا بالسر ويظل قلقا عليه ضمن حالة التوحد التام ، وندلل على اهمية هذه المرحلة واستقلاليتها بان الشاعر قد يقرر مصير القصيدة فقد يمزقها ، وقد يحذف مساحات واسعة منها وقد يضيف لها اضافة اساسية وتكون الاضافة اقوى لأن الشاعر يكون في حالة اطمئنان رغم قلقه على المولود الجديد . اذن لابد ان يظل النص في حالة سرية حتى يشتد عوده . واعتقد ان اية قصيدة مهما بلغت عظمتها تظل قابلة للتعديل والاضافة الى الأبد ومن هنا نطرح فكرة قد تبدو طريفة : **الا يحق للشاعر مادام على قيد الحياة ان يقوم بتعديل دواوينه السابقة !!!** ولكن هل من المعقول ان يحتفظ الشاعر بالسر الى الأبد ؟ . طبعا : لا . فالغاية التي كتب من اجلها الشاعر قصيدته تدفعه الى فضح السر ، لأن الشاعر لا يكتب لنفسه بل يكتب ليوصل هذه الكتابة الى الآخرين ، لأن لديه غاية من الكتابة ولا اعتقد ان الشاعر ايا كان مستواه يرغب في ((**عزلة نصه**)) ، ما لم تكن عوائق تمنعه من فضح سره .

وحين يفضح السر لأول مرة ولو لشخص واحد يشعر الشاعر ان النص لم يعد ملكه وانه غير قادر على الاضافة أو الحذف لانه يشعر ان السر قد افتضح أمره .

وتبدأ رحلة النص في صراعه من اجل الوصول مجابها مرحلة جديدة اكثر صعوبة وخطورة وتبدأ عملية ((بيع الجسد)) كما سماها بلوت بل ((بيع الروح)) باقل خسائر ممكنة .

نصوص من حصار بيروت ..



اعداد : حلمي سالم

نص النصوص : بيروت

هل كان ما كان — فى بيروت قبل مايزيد عن عامين — لحة خاطفة ، برقت وزالت ؟

وكيف يكون ما كان لحة تزول ، وهو يجدد نفسه كل يوم ، بل كل ساعة ، فى تراب الجنوب اللبنانى ؟

ملف « **نصوص من حصار بيروت** » ليس محاولة للاجابة على هذا السؤال الصعب . اذ الاجابة على هذا السـؤال الصعب هى — فيما نعتقد — مشروع العقل العربى الراهن كله . وما عدا ذلك ، ليس سوى شذرة من شذرات الوعى بهذا المشروع الكبير ، الشمولى .

يكفى هذا الملف ، اذن ، ان يكون شذرة من هذه الشذرات .

من شروط ذلك « الوعى » المرتقب ، أن تكون الأمة قادرة ، بين الحين والحين ، على أن تنظر فى « نفسها » ، أى فى تاريخها البعيد والقريب ، بل وفى لحظتها الآنية الراهنة .

من خصائص هذا النظر فى النفس ، أن تفحص الأمة عبرة لحظتها، البعيدة والقريبة والراهنة ، لكى تخلص منها « بحكمة » لحظتها القادمة .

من وجوه هذه « الحكمة » الاستهداء بالضوء ، ان كانت اللحظة المفحوصة مضيئة . وتجاوز الظلمة ، أن كانت اللحظة المفحوصة معتمة .

واذا كان ما كان فى بيروت — فيما نزعم — لحظيـة مضيئة ، على الرغم مما حولها من لحظات معتمة ، فان بسط ملف لبعض نصوص حصار بيروت يصبح مسعى ضمن مساعى الاستهداء بهذه اللحظة المضيئة .
أى يصبح مسعى من مساعى « وعى الذات » .

* * *

ثلاثة شهور صغيرة ، انقلبت فيها الثقافة العربية (فى بيروت)على سطحها العلنى المشبوه ، لينبثق قلبها السرى النقى .

من سمات هذا الانقلاب نفى المسافة بين الكلمـة والدانات ، بين المثقف والفدائى ، بين الخطاب الابداعى والخطاب العسكرى .

ومن دروس هذا الانقلاب اعادة الاعتبار للحقائق البسيطة التى « يزورها » — عادة — « السيد الثقافى الرسمى » :

ان الشعب حينما يحارب ، فان ثقافة الشعب هى التى تسود .

أن المثقف العربى ، الوطنى والتقدمى ، قادر على انتاج « الاستجابة » السليمة « للتحدى » السليم .

الشرط هنا ، فحسب ، أن يكون « التحدى » صحيحا وسليما ، لا مزيفا ومصطنعا — مثلما حدث فى « تحديات » عديدة سابقة .

ان « حرية القلم » هى حد أصلى من حدود « حرية الوطن » .

وهل يدافع مكبوت الرأى عن وطن لا رأى له فيه ، الا دفاع المكبوتين ، لا دفاع المتحررين ؟ .

هل التحية ، اذن ، واجبة لهؤلاء الذين جعلوا ثقافتنا العربية فى بيروت تنقلب على سطحها العلنى المشوه لينبثق قلبها السرى النقى ؟ .

والتحية هذه المرة — بعدما يزيد عن عامين — خلو من سخونة الانفعال المواكب للفعل الكبير منذ ما يزيد عن عامين .

انها تحية تأمل لمغزى اعادة الاعتبار للحقائق البسيطة التى كان ركام السيد الثقافى يدفنها تحت سطح الوعى العربى .

فليكن هذا الملف ، اذن ، « تحية عسكرية » لهم حيث هم : فى بيروت ، وتونس ، ودمشق ، ونيقوسيا ، وسائر مدن الترحال الطويل .

* * *

على أن قصدنا الأساسى ، بجوار ما تقدم ، هو أن نشارك فى تأمل لحظتنا القريبة والراهنة ، بوضع هذه « **النصوص — الوثائق** » تحت العين التى تريد أن ترى حاضرها ، لكى تتمكن من رؤية مستقبلها : ليس بيأس مطبق ، وليس برحابة منفلتة

وفى مقابل برامج « نفى الوعى بالذات وبالموضوع » التى يراد لنا أن ننخرط فيها غائبين مغيبين ، فان كل جهد باتجاه « ابصار » لحظتنا الراهنة « واستبصار » لحظتنا المقبلة ، وهو عمل من أعمال « ارادة الاتصال » بأنفسنا وبتاريخنا وبالآخرين ، فى مواجهة « ارادة الانفصال » عن أنفسنا وعن تاريخنا وعن الآخرين .

* * *

القصد ، اذن ، أن نضع هذه النصوص بين يدى القارىء المصرى خاصة ، فلعله — لأسباب عديدة — لم يلتق التقاء كافيا بما صدر تحت الحصار والحرب من فكر وادب وابداع ،لكى يجدد يقينه بأن العقل العربى الوطنى التقدمى — اللبنانى الفلسطينى اساسا — كان ، وهو ملتحم بالهول والفناء ، ملتقطا نفسه بصفاء ، متمالكا حضوره بوضوح ورفعة .

والقصد ، من ناحية ثانية ، أن نصنع هذه النصوص — كوثائق وكابداع حى معا — بين يدى النقاد ودارسى الأدب ليكشفوا لنا ما فيها من دلالة .

فلعل نقاد الأدب ودارسيه يكتشفون — ويكشفون لنا — كيف امتلكت هذه النصوص الأدبية (التى لم تكتب على مكتب او شاطىء او مخدع مريح ، بل على دوى الدانات والصواريخ وفوق أكياس الرمل وجدران الخنادق والملاجىء) قدرا كبيرا من العناصر الفنية والجمالية التى تشرط العمل الابداعى الناجح .

ولعل نقاد الأدب ودارسيه يفسرون لنا لماذا لم « يتمسح » المبدعون فى « القضية العادلة » التى كانوا يعانونها ، على أساس اعتبارها سندا كافيا لانتاج « قصيدة عادلة » ؟

انهم لم يكونوا مطالبين من احد ، فى لهب ظرفهم الحارق ، بتحقيق الجمال الفنى ، بقدر ما كانوا مطالبين بتحقيق الجمال النفسى والانسانى .

ولكن ، هل ينفصم الجمالان ؟

ان الباحث الأدبى ، سيضع يده — وايدينا — على عديد من مواطن الجمال الفنى المتجادل مع الجمال الانسانى (المقاوم) فى « صهيرة » — أو سبيكة — واحدة .

ما هى خصائص هذه « الصهيرة » الواحدة ؟

هذا وهو سؤال هذا الملف البسيط .

* * *

والقصد ، من ناحية ثالثة ، أن نضع بين يدى دارسى علم الاجتماع الأدبى هذه الابداعات ، التى نتجت فى شهور الحصار الثلاثة ، ليكشفوا لنا عن « المجال الحيوى » الذى يؤطرها : من الزاوية الثقافية ، ومن الزاوية الاجتماعية — السياسية ، ومن الزاوية « الفرد — جماعية » ، فى آن .

ان دارس علم الاجتماع الأدبى ، سيضع يده — وأيدينا — على وشيجة اساسية من وشائج الارتباط بين سوسيولوجيا الحرب وبين

سيكولوجيتها — ان صح التعبير — كاشفا عبرهما عن عدد من الحقائق الفنية والثقافية :

فيما يتصل « بميكانيزمات » الابداع عموما ، من جانب .

وما يتصل بتكوين الشخصية العربية المبدعة — فى لحظة السلام او لحظة الاصطدام — من جانب ثان .

وما يتصل باشكال الآصرة بين المنتج والمنتج الفنى وبين دائرته المحيطة : الخاصة والعامة ، من جانب ثالث .

هل سنجد بين ايدينا ، فى آخر المطاف ، ملامح عامة يمكن ان تشكل — الآن ، او فيما بعد — ما نستطيع تسميته ، بتجاوز ، « علم جمال الحرب » ؟

هذا هو سؤال آخر من اسئلة هذا الملف البسيط .

* * *

اول ما سوف يطبعه تأمل هذه النصوص فى الذهن ، هو تجديد اليقين بأن انهيار الثقافة العربية الراهنة ، ليس سوى انهيار لثقافة الأنظمة العربية الرسمية .

اى تجديد اليقين بأن ثقافة الشعب — وثقافة المسيرة الوطنية الديمقراطية والتقدمية العربية — هى سياق مختلف . سياق من التنامى والصعود ، على المستوى الفكرى وعلى المستوى الابداعى .

سياق ، له ازمات ومشاكله .

لكنها ازمات ومشاكل النمو والصعود ، لا مشاكل وازمات الموت والسقوط .

ليس هناك ادل على هذا اليقين من « ابداع بيروت » المحاصرة ، عبر ثلاثة شهور قصيرة طويلة .

على ان تأمل « ابداع بيروت » لن يقتصر على تلك الاشارة السابقة ، على الرغم من جوهريتها الشاملة .

ثمة اشارة جديدة .

ان هذا الابداع ، الفكرى والأدبى ، قد حسم — من تحت السلاح وفى قلب الميدان — قضية هامة من القضايا التى يطيب للعقل العربى (وعذرا للتعميم المخل) ان يتفرس فيها ، بين الحين والحين ، تمحيصا

وتفصيصا : هى قضية الموقف من التـــراث ، أو بتعبير أدق : جـــدل الأصالة والمعاصرة .

وعلى رغم ان الحوار الواسع الذى دار — ويدور — حول هذه الاشكالية المريضـــة ، قد احتوى ، ويحتـــوى ، على رؤى ومقترحات وفيرة — فيها الصائب ومنها الخائب ، الا أن معظمها يتجاهل حقيقةبسيطة وناصعة كشفتها « الفعالية الثقافية » تحت حصـــار بيروت ، وما تزال تكشفها — فى هذه اللحظة تحديدا — « الفعالية الثقافيـــة والابداعية » للحركة الوطنية اللبنانية فى أتون مقاومتها للاحتلال الصهيونى فى الجنوب اللبنـــانى .

هذه الحقيقة البسيطة الناصعة هى :

أن نفى التناقض بين قطبى الاشكالية — الأصالة والمعاصر — انما يتم على وجهه السليم والصحى من خلال « صحوة الفعل » الحضارى : الوطنى ، السياسى ، الاجتماعى ، والثقافى .

ان لحظة « الفعل » الناهض تمثل الاشكالية بطرفيهـــا وتهضمها وتفرزها — فى تلقائية الفعل وسخونة صعوده وانجازه — فى جـــدل سليم ميدانى ، لا فقهى نظرى .

لم يكن السؤال مطروحا على مثقفى وكتاب حصار بيروت ،لكنهم كانوا يفرزون انتاجهم الفكرى والابداعى متمثلا الاجابة عن السؤال فى « وعى » شمولى نسجته « جمرة » الصدام الوطنى مع عدو معاد لوطنهم وتراثهم ووجودهم جميعا .

ان نظرة على قصائد سعدى يوسف وجليل حيدر وحسن عبد الله، وكتابات فيصل دراج ورضوان السيد وهاشم شفيق وغيرهم ممن ضمهم هذا الملف ، ومن لم يضمهم (مثل حســـين مروة وعبـــد القادر ياسين وشوقى عبد الحكيم) ستوضح أن التراث — لا العربى فحسب ، بل العالمى — صار تراث الجميع ، وانه داخل فى نســـيج فعلهم الابداعى والكتابى بتلقائية « الفعل » المقـــاوم الناهض ، لا بعمـــد نظرى معملى مسبوق .

يتوجب علينا ، اذن ، أن نمسك بهـــذه الحقيقة البسيطة ، التى سجلتها « نصوص بيروت » :

ان سؤال الأصالة والمعاصرة — بثنائية المتضادة — لا يطرح نفسه حادا واسعا الا فى لحظات « اللافعـــل التاريخى » . اما فى لحظـــات « الفعـــل التاريخى » فان الســـؤال يفرز نفســـه واجابته فى ســـياق « محلول » .

هل سال المبدعون فى حصار بيروت (او المبـدعون فى الجنوب اللبنانى حاليـا) انفسـهم : ماذا نأخـذ من التراث وماذا نترك ؟ ام ان معركتهم كانت ـــ وما تزال ـــ تجيب ؟

هذا هو سؤال آخر من اسئلة هذا الملف البسيط .

* * *

ولم تكن ثنائية « المعاصر ـــ الأصيل » هى الثنائية الوحيدة التى تقدم لها « نصوص بيروت » ـــ عبر هذا الملف وعبر غير ما احتواه من نصوص ـــ « حلولا » تنبثق طبيعة لينة متجادلة من قلب الميدان .

فثمة ثنائية « الشكل ـــ والمضمون » .

وقد سبقت الاشارة الى ما اشتملت عليه هذه النصوص ، وغيرها ـــ مع تفاوت الدرجات ـــ من مستوى فنى ، جعل النصوص لا تكسب « شرعيتها » من مجرد « القضـية » التى تنطوى عليها ، فى القتـال والصمود .

على ان ما نريد ان نستطرد اليه ـــ هنا ـــ هو ان هذه النصوص برهنت ـــ مجددا ـــ على ان مشكلة « الشكل ـــ والمضمون » ، بالمنهج الثنائى الذى تطرح به فى حياتنـا الادبية والنقـدية ، تنتفى وتذوب فى « وهج » العمل الفنى الحقيقى ، اذا كان مبدعوه مبدعين حقيقيين : اى فنانين محكومين ـــ تلقائيا ، واساسا ـــ بموهبتهم الابداعية التى تعبر عن « الموقف » السياسى الوطنى او الاجتماعى تعبيرا « فنيا » ناجحا ، غير مستجير بمجرد « الانتساب » الفكرى النبيل .

ان مبدعى هـذه النصوص لم يبدعوها ـــ لحظتها ـــ من اجل التاريخ ولا من اجل تطور الفنون والآداب ، بل ابدعوها ـــ على الأغلب ـــ لحماية ذاتهم وصيانتها من الانكسار والسقوط ، او لتحميس النفس ـــ وتحميس الآخرين ـــ على الصمود ساعات اخرى جديدة ، او لشد ازر مقاتل شبه أعزل (الا من جسـده وارداته وبندقية) فى مواجهـة آلة عسكرية تقنية هائلة ، او لتطمين ام او زوجة او صديق .

انهم ـــ باختصـار ـــ لم يكونوا يكتبونها الا « لأغراض الميدان » المشتعل بالموت والخراب والصمود .

ولكنها ـــ مع ذلك ـــ جاءت متجـاوزة « غرضها الميـدانى » الى مصاف الأعمال الفنية الباقية ، التى لا تزول بزوال الباعث او الغرض .

هل سأل الكاتب نفسه — تحت الويل وفيه — كيف سأوفق بين « الشكل — والمضمون » ؟

هذا هو سؤال أخير من أسئلة هذا الملف البسيط .

***

ينبغى ، الآن ، أن نلفت الانتباه الى بعض « التحيطات » الواجبة.

قد يلحظ القارىء أن نصوص هـذا الملف قد خلت من اسهامات الكتاب المصريين الذين شهدوا حصار بيروت وشاركوا فى بعض ابداعه الأدبى . وهذا صحيح .

على أن هذا الملف يتوجه أساسا — فيمـا نقدر — الى القـارىء المصرى . ونحسب أن كثيرا — ان لم يكن كل — انتاج هـؤلاء الكتاب المصريين تحت حصار بيروت قد قابل القارىء المصرى ، بشكل أو بآخر: فى كتاب ، فى ديوان ، فى ندوات ومؤتمرات ، فى مجلات .

ونظن أن المتوجب هو أن تتاح المساحة المقدورة للكتاب العرب ، من غير المصريين ، حتى يتسنى للقارىء المصرى أن يلتقى بالانتاج هؤلاء الكتاب تحت الحصار والحرب .

وقـد يلحظ القارىء — أو المتابع — أن هـذه المختارات ليست هى كل ما أبدع المبـدعون العرب من ثقـافة وابداع تحت الحصـار والحرب .

ولعلنا نضيف : وربما لم تكن — بالضرورة — أفضل ماكتب .

على أن حصر كل — أو معظم أو نصف أو ربع — ما أبدع تحت حصار بيروت هو أمر يحتاج الى مجلد ضخم أو مجلدات .

ان ما نقدمه ، هنا ، ليس سوى « نماذج » .

على أن تبقى مهمة جمع « مختارات واسـعة أو متكاملة » لابداع حصار بيروت مهمة كبرى تنتظر من يتصـدى لانجازها من دور النشر المصرية أو من المؤسسات الثقافية الوطنية المصرية .

ونشير ، فى هذا الصدد ، الى أن مثل هذا التجميع أو « التوثيق » الذى يقدمه هذا الملف ، قد قامت بمثله — خارج مصر — كتب ودوريات وملفات من

وكان من الضرورى أن يقدم لقارىء المصرى شىء مماثل . وخصوصا ان معظم ، بل كل ، الاصدارات التى صدرت خارج مصر لم تدخل الى بلادنا ، أو وصلت الى آحاد معدودين .

من هنا ، كانت محاولة ((**أدب ونقد**)) فى تقديم هذا الملف البسيط .

* * *

الصفحات القادمة ، اذن ، محاولة :

تأمل — من ناحية — أن تكون ((شدة يد)) للرجال الذين يصنعون النقطة المضيئة — الآن — فى عمق الظلام العربى العمومى : المقاومة اللبنانية الوطنية .

هذه المقاومة التى تعيد ، بصمودها الانتحارى ، بعض التوازن الذى خلخلته رياح الانكسار والتصدع العربى .

وتأمل — من ناحية ثانية — أن تكون ((وردة صغيرة)) نقدمها الى الثورة الفلسطينية ، تستنشق من خلالها — وهى تحتفل بعيد انطلاقها العشرين — اريج ايام مجيدة ، فى حياتها وحياتنا ، عاشتها وصنعتها : ملتحمة ، متآزرة ، متراصة ، صامدة .

وتأمل — من ناحية أخيرة — أن تكون مساهمة ضئيلة فى ((توثيق)) جزء من لحظة خلابة من لحظات الشخصية العربية المعاصرة ، نرى من خلالها أنفسنا :

قادرين على الابداع الحقيقى فى اللحظات الحقيقية .

قادرين على القتال الحقيقى فى لحظات القتال الحقيقى .

قادرين أن نكون مثلما نود أن نكون .

* * *

اما بيروت — فى كل ذلك — فهى ((النص الأصلى)) الذى يمد كل ((نص)) بالوجود .

النص ((الحاضر)) لا الغائب — فى كل نص من من نصوص كتابها : لبنانيين وفلسطينيين وعربا .

انها ((نص النصوص)) كلها .

حلمى سالم

والبحر من ورائها

نورى الجراح



* ها أنذا

اخرج من بيتى صباحا

العصافير على أغصان قلبى

وعلى سياج المنزل الضائع

فى أشجاره

تزقزق الحياة

منكان يصدق ، بيروت فى الحصار!

وأنا أمشى على أطراف أيامى ،

أمشى وأمشى

وأرى الفتية يخرجون من بيوتهم
ويرســمون غابة الخضرة والعيون
والبنادق .

واقفة بيروت

فى كل بندقية بصيص ضوء يمنــح
الحياة نفسها

واقفة بيروت

عيونها

وعتمة السماء

وأصابع الفتية

الكتف بالكتف
والقلب بالقلب
يحـدها من الشـمال « الحـرس الأسود »
صفر عيونهم
سود قلوبهم
أيديهم على مقابض الخناجر .
ومن جنوبها الأخضر وشرقها البهى
حيث تسقط الخضرة عن أشجارها،
ويشتعل القمر «
يندفع الغزاة .. من أين يدخلونك؟
يا مدينة النسائم والزرقة والأسر
يا آخر قنديل
يضىء من زيتونة واقفة

من أين يدخلون
والموت رابض على مداخل البيوت؟
فى النافذة
فى المنعطف
وراء حوض الزهور
فى الطابق الأول والرابع والعشرين
وفى غرفة الحب
وراء حبال الغسيل
الموت ، الموت ، الموت
ينتظر الغزاة
لن يدخلوا بيروت
على نافذة عمرى
ستوعشرون وردة ، ستوعشرون رصاصة
وعلى أصابعى ترفرف الحياة .

* * *

اتسعت مسـاحة بيروت

حسين نصر الله

للصباحات تجىء مثقلة بالأحزان، وهم هذا الوطن

للصـباحات تجىء محملة برياح الحرب ولهبها ، وبالأحلام القديمة، الأحـلام ذاتها : عن الحيـاة ، والارض ، والمنزل ، والأهـل ، والأوطان ، كنا نحن الذين نعيش هنا فى بوابة الأمـل ، ومضيق الحصار .

للذين عرفوا ان الحيـاة بدون ذاكرة ، وبدون بندقية تحمى الذاكرة من السقوط ، تساوى الموت .

للذين اختاروا منـذ بداية هـذه الحرب طـريق القتال ، وطـريق الصمود . فعاشـوا داخل هـذه المدينة يقرأون فى صـفحاتها معانى العزة .

لهؤلاء جميعـا نقول ان بيروت

لم تكن صالحة للحياة وللعيش مثل اليوم ..

لهؤلاء جميعا نقول ان بيروت هذه الأيام تسع لنا اكثر وتفتح لنا صدرها اكثر . وتعشقنا اكثر . لأنها عرفت مثلما لم تعرف من قبل من هم عشاقها .. ولأنها ايقنت بعد أن اختلطت عليها الأمور طويلا ، ان الذين يعيشون قرب خرابها ، ويتحملون رعبها وأهوالها هم وحدهم الذين سيعمرونها ويزرعون فى أحواضها زهر البيلسان وشجر الغار .

بيروت التى حضنت شباب هذه الامة فى السلم تقول اليوم للذين عشقونها يومذاك رغم الزحمة وضيق الدار : انتم لى . أنها تتسع لهم اليوم جميعا .. فهل يأتون ليأكلوا معنا مناقيش الزعتر . ولنشرب نخبهم محتفين .

* * *

لا أحد يؤخر شمس بيروت

حسن العبد الله

* تسقط العين

الى اليد

لنتلمس طرقاتنا والوطن

وحول المتاريس

نقيم الكرنفال البهى

ـــ نار والوان ـــ

وللرفاق آخر دندنات الليل .

النسمة تبسط الكف

الى البندقية

والوردة تحزم الأصابع

حول الزناد

ـــ شبل يخرج من جذع الشجرة

طائر يكرج من الشوق .

يحتدم القتال

فلا ليستوقفنا النهر/حينه/

ولا الجبل .

آه من ذلك الحريق فى سواعدنا

آه من عنادنا .

لا أحد يؤخر الآن شمس بيروت

لا أحد يوقف مجريات الأمر/الذى/

لا يستقيم الا بالصمود

من لحظة معتمة

نقطف السر/الذى/

حدانا أن نكون

من لهاث الارض تلثم صدر السلاح

تقلب الصفحة .

/التى/تلى

اسم الشهيد

زمن بيروت

رشاد ابو شاور

قال الضابط العربى الذى يبذل جهدا متواصلا كتابة وترجمة من اجل تطوير الروح العسكرية العربية قال الضابط العربى الكبير الذى يعيش معركة بيروت بعد هذه المعركة يجب أن يحكى فى التاريخ العسكرى المعاصر عن معركة بيروت لقد رأينا معركة رهيبة بين طرفين غير متكافئين من حيث التسليح . ولقد رأينا تفوقا جويا محسوما ومطلقا . وبحريا محسوما ومطلقا، ومدفعيا محسوما ومطلقا .. ومع ذلك فنحن نصمد . ماذا يعنى هذا الأمر ؟ يعنى أنه يتوجب علينا اعادة النظر فى كل معاركنا السابقة مع العدو الصهيونى ، لقد فوجىء العدو الصهيونى مفاجأة تامة بما يواجه فى بيروت ، ولقد فوجئت الأنظمة العربية بما يحدث ، واعتقد أن القيادات الفلسطينية واللبنانية فوجئت أيضا ، وهذا أمر طبيعى ، لأن جماهير هذه الأمة ، اذا مافتحت أمامها الطرق تسير بسرعة لا يمكن توقعها .

وقد قال ذلك الضابط الكبير ، صاحب التاريخ العسكرى النظيف والشجاع: سرعة الذبابة الصهيونية أربعون كيلومتر . ولكنها فى الحروب مع انظمتنا وجيوشها المهانة المخربة كانت تسير بسرعة خمسة وأربعين كيلومتر .. أهذه نكتة ؟

والآن ماذا يحدث ؟ ان كل حروب النكت والمساخر قد انكشفت .. وفيدل كاسترو قال فى خطاب له قبل أيام : حكينا كثيرا عن زمن فيتنام ، اليوم سنحكى وكثيرا جدا عن زمن بيروت ، ان قوة صغيرة مسلحة بالايمان والارادة يمكن ، بل هى قادرة ، على الانتصار على قوة كبيرة جدا ، ومطلقة القوة والأسلحة .

حقا . اننا نبدع زمن بيروت، واننا نعيشه . وقد لا ندرى بالضبط ما الذى نفعله بالضبط . وذلك بالضبط لأننا نفعل ولا نضع لأنفسنا علامات .. لأن عيوننا وعيون بيروت على العلامة النهائية .. التى سنحققها بالصبر ولاارادة وتحمل الاهوال .

وللعسكريين العرب أن يتعلموا أو لا يتعلموا ، ولكن للجماهير العربية أن تتعلم من نفسها . لأنها تكتشف نفسها ، ولها أن تفكر ! ماذا كانت تفعل بنا انظمة الاذاعات الكاذبة . والطائرات والدبابات والمدافع والنياشين الكاذبة .

وفيما قاله ذلك الضابط العربى الكبير ، الذى قاد ذات يوم وحدات فلسطينية فدائية ، ثم تخلى عن الجيش فيما بعد ، حين اكتشف أن الزمن الفدائى لم يجىء بعد ... قال : سأضيف الى الموسوعة العسكرية ، كما سيضيف غيرى فى هذا العالم ، ما اسمه بالضبط معركة بيروت ، والتى تغير وتقلب كل المفاهيم العسكرية . ولو قيل الذى سيقال اليوم ، لو قيل سابقا، لا تهم قائله وكاتبه بالجنون ، وبأنه لا يصلح أن يكون مجرد جندى عادى فى أى جيش . فى كل حال هذه معركة (الروح) ، نعم معركة (الروح) .. ان روح شعب تنهض ومن المستحيل ان توقف .

❊ ❊ ❊

أيام الجمر

شاكر لعيبى

❊ حصار

ثمة الغزاة
وثمة احتمالاتنا
ولا قول بعد ذلك .. لا صوت
ولترتفع الانفعال عاليا .. عاليا .

❊ عدو

على مرمى حجر
عين بعين ..
عين بعين
سترتقب .
ليس دمنا سخاما
وليس القلب حجارة
سترتقب .

❊ مدينة

لم ينم الصغير .
وما نام الرمل ، ولا البحر ،
ولا الهواء الصيفى ، ولا الخضار ،
ولا العجوز المسهد ،
بل نام الصيرفى ، والحانة .
وارتحل الخائفون ...



* بيروت

نقول الغابة والبنوقية
التاج والفوضى
الدم المسفوك والآهة الشاعرية
نقول الام والامة
وفى شوارعها نموت

* حصارهم

فلتزوبعى يا قلوب
ولترتعد يادم
هم الخاسرون

* حصارهم

لا نديم لبيروت سوى بيروت
فلتصمدى يا بنادق
ولتثبتى يا شوارع
انما هم الخاسرون

* افق وملجأ

مل بنا ياشجر الجبل العالى مع الريح
ميلى يا مدن العـرب المستغربة الخجلانة
ميلى يا بوصلة الثوار
مل يا أفق ويا نيران ويا قلب .
واشتعلى يا أفكار الجيران ..

* * *

الاستمرار أو الهزيمة

رضوان السيد

كان صلاح الدين قد انتصر على الصلبيين بحطين وحرر أكثر المدن الساحلية ودخل القدس . وقد أصيب جيشه بنكسات « أمام بعض معاقل الصليبيين . وادى استمرار الحرب خمس سنوات الى سيطرة حالة من التعب . خصوصا عندما بلغتهم عام ٥٨٧ هـ أخبار نجدات جديدة قادمة من الغرب لما عدة الصليبيين المحتلين . وبدأ الاعداء ، يبعثون رسلا الى قادة الجيش المسلمين يهددون بقوتهم القادمة . وحصونهم المنيعة وحالة التعب والاصابات الجسيمة فى صفوف المسلمين ، ويبنون على ذلك كله المطالبة برد القدس من أجل عقد هدنة لمدة عشر سنوات .

ولأن صلاح الدين المتقدم فى السن نسبيا ، كان قد أضناه السير والسرى وخوض المعارك سنوات . فقد سقط طريح الفراش لعدة شهور من عام ٥٨٧ هـ ولم يكن يستطيع أن يتصدى للحملات المعنوية داخل جيوشه . لكنه عندما ابل من مرضه مطلع عام ٥٨٨ هـ وعقد مجلس حرب مع قادته لمتابعة المعركة ووجه بحالة التخاذل والخوف السائدة . فأصيب بهلع « شديد » . وخشى أن تضيع انتصارات خمس سنوات بسبب فقدان الصبر والعزيمة فى لحظة « من اللحظات » ، فقال لقادته: « متى صالحناهم لم نأمنهم .. ولو مت لما اجتمعت هذه العساكر مرة

اخرى . المصلحة ان لا نزول عن الجهاد حـــتى نخرجهم من الساحل او يأتينا الموت » ! . ويعلق كاتبه : هذا كان رأيه .

لكن المرض نزل به من جديد فأجمع رأى القادة على الصلح مع العدو، فضاعت ثمار النصر لفقدان الصبر ، وتوفى صلاح الدين أثناء الهدنة فعاد الصليبيون لاحتلال مدن الساحل ، وأخذوا القدس ثانية ، وبقوا بالشام وفلسطين **مئة سنة أخرى .**

كان شعار صلاح الدين : المصلحة أن لا نزول عن الجهاد حـــتى نخرجهم .. أو يأتينا الموت . علينا فقط أن نصـــمد ونستمر ونضع فى حسابنا انهم ليسوا أقوى ارادة منـــا ، وأننا نملك مالا يملكون ، نملك الاصرار على الاستمرار حتى النصر أو الموت . فحى على الجهاد .

* * *

عموا صباحا أيها الكتاب ؟

معين بسيسو

عموا صباحا أيها الكتاب .
لعلكم بخير أيها الكتاب .
لعل أقلامكم بخير أيها الكتاب .
لعل نقادكم بخير أيها الكتاب .
لعلكم قد اكتشفتم صبغة جديدة
لشعركم أيها الكتاب .
لعلكم تسمعون نشرة الأخبار .
لعل أطفالكم لا يخافون .
مثلمـــا يخـــاف اطفالنـــا
حين يسمعون نشرة الأخبار .
لعلكم تذكرون اسماءنا .
وتذكـــرون المطـــارات
والموائد الطويلة الانخاب .
لعلكم تذكرون فى ليالى الانتخاب
ســـــهراتنا
والشعارات التى تكدست على الحيطان والأبواب
والقصائد العريضة الأكتاف
المهتزة الأرداف .
هذا المساء أين تسهرون ؟

نخب من سوف تشربون ؟
أيها الكتاب
لمن سوف تكتبون
رسائل الاعجاب ؟
أيها الكتاب
لشاعر مضرب عن الطعام فى البحرين ؟
أم لكاتب أصيب بالاسهال فى البنجاب ؟
أم لناقد هنا أو هناك
حط على اوراقه الذباب ؟
كثيرة هى الأنخاب ايها الكتاب
طويلة قائمة الثورات
ايها الكتاب
نحن لا نريد منكم دما ،
ولا نريد حبرا ايها الكتاب .
عموا صباحا
أيها الكتاب .

***

مشاهدات من أرض المعركة

ياسين رفاعية

١

دفعت الأم ولدها صوب الشمال بعيدا عن المعارك الدائرة فى بيروت، لكن الولد رفض رغبة أمه واتجه صوب الجنوب . وعندما أصرت الأم على ولدها الابتعاد شمالا ، قال لها دامع العينين : انت تعرفين وصية أبى : لتكن دائما وجهتك جهة الجنوب ، انها وحدها توصلك الى بلدك .

٢

كان الولد يمتلك حمامة جميلة ، لها جناحان بنيان تطير بحرية وتعود اليه لتشاطره بيته فى عين الحلوة .

عندما امتلأت السماء بالطائرات وأخذت تلقى حممها فوق المخيم . خاف الولد على الحمامة واحتار ماذا يفعل ، ايطلقها بعيد أم يخبئها؟ وقبل أن يتصرف مزقته شظية نصفين ، وانفلتت الحمامة من بين اصابعه ، حامت فوق جثته طويلا، ثم انتبهت الى حبة قمح فى قلب راحته .

التقطت الحمامة حبة القمح وطارت بعيدا حتى حطت فى جبال الجليل ، وهنالك دفنت الحمامة حبة القمح فى باطن الارض وطارت لا تلوى على شىء .



٣

ذلك الصباح وقف شـاب أمام مجموعة فتيان وقال لهم : سنهاجم ارتال دبابات العـدو ، لم يتردد واحد منهم، ثم اندفعوا خلف قائدهم الشاب وانتشروا علىطرفى الطريق وعندما أصبح رتل الدبابات داخـل الفخ ، أمطر الأولاد قذائفهم ضـد الدروع عـلى الدبابات العدوة . وكانت مفاجأة مذهلة ، بعد انحسار غبار المعركة لقائد الدبابات العدوة أن يرى نفسه امام مجموعة فتيان لم يتجاوز أكبرهم الثانية عشرة ، وقد أوقفوا فعلا التقدم الاسرائيلى .

٤

لم يبق أمام أحمد غير أن ينجو بنفسه ، ها هى الأسرة بكاملهـا مزقتها قنبلة عدوة : ابوه ، أمه ، أخوته ، نجا هو لأنه اسـتطاع أن يحمى نفسه بحاجز ترابى .

لكن أحمـد رفض تلك الفرصـة المتاحة ، تسـلل حتى وصـل الى مدفعه الرشـاش الذى تدرب على اسـتخدامه والتصويب فيـه . ثم اختبأ داخـل حفـرة أكثر من يوم وليلة الى أن سمع اصواتهم ، أنهم الأعداء ، عـرف ذلك من لغتهم . زحف على بطنه حتى أصـبح فوق الحاجز الترابى يطل من خلفه نحو المجموعة المتقدمة . وعندما اقتربت جيـدا ، فتح عليهم أحمـد النـار فتساقطوا الواحد تلو الآخر .

ثلاث قصائد

جليل حيدر



(١) اغنية حب :

كمـــا الجـــوع انت
كمـــا الحب انت
كمـــا الأغنيـــة
كمـــا المـــر انت
وحفنة اسئلة فى الطريق
تمـــرين زنبقـــــة
أو حـــريق .
أحبك بيروت بيروت بيروت
يا وجعـــا وصـــديق .
واهتـــف : انت
أحبـــك انت
بصـــوتى
بمـــوتى
أحبـــك .

(٢) النجدة :

« ما أكثر الناس بل ما أقلهمو
الله يعلم أنى لم اقل عددا
أنى لأفتح عينى حين أفتحها
على كثير لكن لا أرى احدا »

دعبـــل الخزاعى

يا هند اسمعى الطلقات فى الليل
وفى كسل الظهيرة حيث خلف القلب
يرقب نفسه رجل حزين كالمنائر ،
يقف الأبواب خلف ظلاله ،
رجل من السحر القديم ،
تفتش الأنباء والأصوات فيه عن الطلاسم ،
كلمـــــة
أو قصة عن قتل .
يخرج موته منه ويتقد
وتبتعـــد الأغانى ،
والدماء تسيل منه ،
وهـــو يبتعـــد
ويقذف رأسه فى النار والأوراق والمدن البعيدة
كان يبتعـــــد
يفتش قاصدا أحدا ، فلا أحد .

(٣) جيش الأعصاب :

القهـــر فى دارى
يجلس بين كتبى
أو ينتحى ركنـــا
يكتب عنى بعض أشعارى .

* * *

فى غرفة النوم أجده معى
يدخن الحلم الذى أحلم
يفتح بابا نحو أسرارى .

* * *

يجلس القهر على كرسيه الأسود
فى ساعة ضوضاء عجيبه

يشرب الشاى معى فى جلستى
يســـمع خـــوفى
والتراتيل الكئيبة
ثم يدنو من فرَاشى
يوقظ النـــائم فيـــه
حامـــلا بين يديه
جيش أيام عصـــيبة .

* * *

والقهر فى دارى
ظـــل مقيمـــا فى دمى
يرفع سور فوق أسوارى
لكنه لن يقتل الحلم الذى نحلم
لن يسكت الثورة ولارصاص
والقلب الذى ينبض بالنـــار .

* * *

الحصار والتجربة

فيصل دراج

على الرغم من هذا الحصار ، فان الحكايا الكبيرة والصـــغيرة ، تتكاثر وتتناسل ، لتبرهن أن هذا الشعب لا يدافع عن وهم ، أو يقاتل من أجل حلم شارد ، بل يكافح من اجل حقيقة كالنهار ، ومن اجـــل حق قائم وسينتصر .

من ذلك الوطن البعيد ــ القريب ، جاء يوما طفل لاجىء ، فاستقر فى مكان اسمه : مخيم . وفى توالى الزمن ، واستمرار صورة الوطن ، خلع الفلسطينى هزائمة القديمة ، ولبس ملامح جديدة ، واعاد صياغته من جديد . فتغيرت ملامح المخيم واكتسب سمة جديدة .

ومن غبار المخيمات ، وليالى الذكرى الجريمـــة ، ومعاناة الغربة والاقتلاع ، نهض الأطفـــال الفقراء ، ورفعـــوا علم وطنهم ، ثم حملوا البندقية ، وذهبوا فى اتجاه الوطن .

وفى سنوات المقاومة ، ظهر فلسطينى جديد ، يدافع عن انسانيته ، ويخلع لباس اللجوء والخنوع ، ويطالب بلباس جديد وبوطن قديم ، أو يرتدى اللباس الجديد كى يستعيد الوطن القديم .

غربة والاقتلاع ، ومقاومة ، لكأن هذه الغربة هى المصدر الطبيعى للمقاومة ، وكأن هذا الاقتلاع هو تجربة التحدى . غـربة وتجربة ، او تجربة فى الغربة تعيد بناء الفلسطينى ، وتصوغ ملامحه من جديد . وبسبب بنائه الجديد يقاتل ، وبسبب ملامحه الجديدة يعيش الحصار والمقاومة .

وما دام الزمن هو زمن الحصار ، وما دامت الغربة هى تجربة مستمرة ، فان هذا الشعب المقاتل سيتابع التجربة ، ويعيد ممارستها بشكل مستمر ، حتى تستوى التجربة وتعتدل ، وتقود فى اعتدالها الى الوطن القريب البعيد .

مهما كان حجم الحصار ، فانه لا يقول جديدا ، بل يضيف عناصر جديدة الى التجربة ، ويقود الفلسطينى الى تخوم جديدة لم يكن يعرفها، اى ان الحصار هو شرط من شروط اكتمال التجربة ، وعندما تكتمل التجربة ، وتتوارى منها كل الخلائط الزائدة ، يأخذ الطريق الى الوطن شكلا جديدا .

❊ ❊ ❊

ابدا .. لأظل ابدا

سعدى يوسف

(الى مقاتلى القوات المشتركة)

افتتاح

❊ يأتيك هذا البحر باليومى
بالنبأ الذى لما يعد نبأ ،
وتأتى الطائرات من اختناق البحر
تطوى فى متاهات المبادىء حاجزا
وتدق للأطفال عنقودا من البارود واللحم المشظى ،
ايها البحر المغادر فى الهدير المدفعى
ويامهادا للبوارج وهى تخلط بالرصاص ، الماء والصاروخ
يا بحرا عزفناه ولم نعرفه
تهنا فيه حتى ضاعت الاغصان عنا
فانتبهنا ليلة
لنكون خلف الساتر المتواضع ..
انتبهت لنا بيروت ، فانتفضت
وأرخت شعرها الوحشى

مشرعة ذوائبها الى الأفق الملبد
ليـــلة ، ونموت
أو شـــهرا ونحيـــا
أو سنين فنستكين الى الشواطيء
نفرز الرايات فى الرمل المبلل
ثم نبرا زهرة بحرية حمراء
نبرا زهـــرة اولى ..
لماذا استنطقتنا ريشة العنقاء اعواما ولم ننطق ؟
وأى العابرين استوقف العربات مسرعة فخلفناه ؟
خلفنا اله الضربة العمليق ؟
رشاش أمام البحر .
مريم ضـــد بارجة
جناحا طائر فى وجه طائرة ،
ويونس يرصد الحيتان ....
كان البحر اسود كالسماء
البحر منبسط الرصاص
البحر مقلع كل ما يهوى على ضفة المدينة
والسماء بفيضة كالبحر
آلاف المدارج والمطارات : السماء
دليل هذا القاذف الآتى : السماء
وملعب الله اليهودى : السماء ،
ونحن بين البحر نجلس والسماوات .
استدار فتى الى ، وقال : اين النجم ؟
قالت لى فتاة : هل رايت قرنفلا ؟
وتساءل الله الفلسطينى عن أوراق سدرته :
سنجلس هكذا ، متزاحمين على امتداد البحر
نجلس واثقين بساتر متواضع
وبمدفع وقذيفتين وراية سوداء ،
نجلس فى حصار البحر نمضغ لحمنا متلذذين ،
ويجلس الحلزون ملتصقا باوراق الشجيرة .
« سمنى » ... قالت تماضر .
« سمنى » ... قال امرؤ القيس .
السماء بفيضة كالبحر
والفتيان يقتسمون بين قذائف الا م/ط
أسماء وماء من مراعى الله .
كان الصخر ينبت

والسواتر مثلهم تعلو ...
وكانت موجة خضراء
كانت موجة حمراء
كانت موجة بيضاء
كانت موجة سواء تعلو .
والسماء خفيضة كالبحر ...

* حى السـلم
اسلمت « حى السلم » العينين
قلت له : سأبصر ما تبصرنى
سأقرأ ما تقول حجارة لحجارة ،
ما يهمس الشباك للشباك
ما تستروح الأبواب ...
اقرأ ما تنوء به الغصون
وبعض ما تخفى حدائقك الصغيرة
أو تدور به أزقتك الحفيرة .
فى المخبأ السرى
اشرعنا النوافذ للرياح الأربع الثملات
لم نترك مكانا للهواجس غير هذا الصمت
كان رفاقنا الضباط يرتجلون أغنية :
وماذا لو تخاوا كلهم عنا ؟
وغنى الرفقـة الضباط :
« حى السلم » الدنيا ، وقفتنا الأخيرة .
ما بين حائطك المثلم والعدو ، خطى ،
وما بين الخطى والموت غمضة مقلة يسرى .
سلاما أيها الحى المتوج بالقذائف
أيها الحى الذى اخترناه جلجلة .
سلاما لصبايا فى بساتين الخضار
ولشبيبة فى المحاور
للشهادة فى السريره .

* الفاكهـانى
نقول له مساء الخير ، حسب
وننقل الخطوات سرا فى المساء الى مكاتبه
نلملم فى تعجلنا دفاتر واسطوانات واختاما
واشرطة مسجلة
وأرقام الهواتف فى زوايا العالم القصوى
وقمصانا ستنصل ، مثلنا ، الوانها

ونظل نحملها الى القارات
نحملها الى تلك المطارات العدوة
والشقيق النذل
والمدن الغريبـــة
والضـــواحى ...
هل نأت ، فى الريح ، جمهورية الفقراء ؟
هل كانت سلالمنا ـــ مكاتبنا ، الذهول ؟
وهل مضينا ، دون أن ندرى ، الى الخطر الكبير
الى معادلة الجذور ...
وحينما وقفت سلالمنا وقعنا ؟

* ليل الحمراء

شمعة فى الطريق الطويل
شمعة فى نعاس البيوت
شمعة للدكاكين مذعورة
شمعة للمخابز
شمعة للصحافى يختض فى مكتب فارغ
شمعة للمقاتل
شمعة للطبيبة عند الأسرة
شمعة للجريح
شمعة للكلام الصريح
شمعة للسلالم
شمعة للفنادق تكتظ بالهاربين
شمعة للمغنى
شمعة للمذيعين فى مخبأ
شمعة لزجاجة ما
شمعة للهواء
شمعة لحبيبين فى شقة عاريه
شمعة للسماء التى أطبقت
شمعة للبدايه
شمعة للنهايه
شمعة للقرار الأخير
شمعة للضمير
شمعة فى يدى .

* أيها المقاتلون

الآن هذا البحر نعرف كيف نحرثه ، ارادتنا البوارج ؟

الآن هذى الأرض فلذتنا ، اتتنا الطائرات ؟
الأننا الفقراء ، أغلق عالم عنا منافذه ...
وخلفنا على متراسنا الأول ؟
الأن عشب الله لا يقتل
قطعوا علينا الماء ؟
الأننا الأبناء
عرضوا علينا ان نكون سفينة فى عتمة الأنواء ؟
الأن ايدينا ارادت حرفة غير التسول
اطبق الأعداء ؟
لكننا ننهض
فى ضعفنا ننهض
فى جرحنا ننهض
فى قتلنا ننهض
ونسير نحو البحر
فى فيلق مغبر
فى غاسق أحمر ...

* * *

لا منقذ للوطن من خارج الوطن

عصام محفوظ

* لكثرة ما عهرت الكلمات
أعرف انك تعرف وتكاد تقول ان قلة فقط تستحق شرف ادانة الغزو.
افهم انكفاءك الى بيتك .
تصحو على تهويل باقتحام رأس بيروتك ، وتنام على كابوس تساقط القنابل .
متأسيا ، انك تشارك ، فى الأقل ، من يعيشون مثلك قلق الحصار والمصير .
متعزيا بأولئك الذين يملكون القدرة ايضا على القتال .
راثيا لأولئك الذين يسقطون وعزاؤهم الوحيد شهادة ضد التاريخ.
أفهم ألمك .
أنت لم تفاجأ بالحصار .
الم تعلنه هنا قبل وقت : « ان الحصار يبدأ من خلف الأطلسى وينتهى على عتبات كل بيت » ، داعيا الجميع الى « النقد الذاتى » للخروج من المراوحة أمام الباب المسدود ؟



تعرف أن لو حدث مثل هذا قبل الآن ، لنزلت ترد الدبابات ، ليس بالكلمات بل بيديك ورجليك ، فلا تجلس كما الآن ، محاصرا كما الآن ، تراجع أحلامك المذبوحة ، مليئا بالخوف . .

أعرف أن خوفك ليس تماما على النفس ، والا نفدت بجلدك ، ومحاصرتك سبقت محاصرة مدينتك ، انما هو الخوف على وطنك ، هذا الذى تقول فيه انه « ضرورى ضرورة الحلم » .

أنت لا تخاف على « الثورة » فالمحن تساهم فى حك جوهرها الذى هو حق ، لن يضيع ما دام خلفه مطالب لا يضل به الطريق عن الهدف ، ولا الوهم عن الحقيقة .

أنت تخاف على وطنك ، وخوفك شرعى فى عالم ، الأممى فيه يستعدى عليه كل الأمم .

افهم وطنيتك « الصغيرة » . الم تكن بين الذين شاركوا فى الدفاع عن قضية شعب يسعى الى استرجاع وطنه

فكيف انكر عليك حرصك على وطنك ؟

أنت تعرف أسباب خوفك .

وكلما ازددت معرفة ازددت خوفا .

تكاد تقول فى سرك : « اليس الكل ساهم ، بطريقة أو بأخرى ، فى استحضار هذا الحصار ؟ » .

تكاد تقول : ليس بينهم من هو بلا خطيئة ، ومع هذا فالكل يرجم الكل ايضا .

ومن المستقبل ، حيث انت ، ترى أن جراح الوطن لا تلتئم بالحقد او الانتقام . وها بلغ النزف الذروة ، وانت تفكر : أليست هى اللحظة الأنسب للاعتراف المتبادل بالخطايا والأخطاء كوسيلة وحيدة لرد الغزو؟

دفعنا من الدم ما يكفى للتكفير عن أجيال .

اعرف أنك تعرف ، اذا كان للأوطان روح ، ان روح هذا الوطن، بخلاف ما اتصف به ظاهره ، هو التمرد .

الست ابن هذه البقعة التى تميزت ، أيها « العاصى » ، بنهر ، هو بخلاف كل أنهار العالم ، يصعد الى فوق .

والتمرد لا يقبل الوصاية . وليس صحيحا أن ثمة « منقذا » لوطن، من أى نوع كان ، من خارج الوطن .

***

للحياة كلها

خالد الهبر

للأغنية ، تمزق صمت الحصار
الحصار ، يصنع الأغنية
لآلاف يطلعون من بيوتهم كل يوم
يخلعون خوف الليل عنهم
يمضون نحو الحصار
للرجال السمر ، لسواعدهم القوية
لبنادقهم المزروعة كالحلم على المحاور
لجموع العاشقين يقبلون الأرض ،
حبيبتهم الأبيه
لامرأة تنتظر العائدين من الحرب
ولا تجد ابنها ...
للابنية المتصدعة ـ الابنية الشامخة
للملاجىء تحضن الأطفال
لكل الرجال
لكل الذاهبين بإتجاه الخوف ، يخيفونه
لكل الذاهبين باتجاه الحب ، يصنعونه
ولأزقة بيروت العتيقة
للشوارع المعتمة
للقناديل تسهر الليل على الأرصفة
للخباز حين يهب الخبز ـ الحياة .
للحياة كلها .. تحية .

راعى البقر

وراعى العــرب

محمود درويش

ما أقسى القلب الأمريكى ، اذا كان لأمريكا قلب أو ضمير ،

فما كاد عشاق أميركا العرب ، وهم كثيرون ، يلهون بعظمة قذفها ريغان اليهم ، وهى اقامة الجنرال هيغ ، حتى سحبها من لعابهم السائل بضربة فيتو على الرأس واليد والقفا ! .

الفيتو الأميركى ما هو ؟

علينا ، أولا ، أن نلاحظ أن افراط أميركا فى استخدام الفيتو للدفاع عن ذئبتها المدللة فى الشرق هو شكل من أشكال العزلة السياسية التى تحيط بالعنق الصهيونى ، بسبب اجماع المجتمع الدولى على الاشمئزاز من صرارها على ابادة شعب .

الفيتو الأميركى ، اذن ، هو طوق النجــاة الاسرائيلى من عقوبات القانون الدولى .

وهو قبل ذلك وبعده الاعلان الأميركى الصــارخ عن تبنى الغزو الصهيونى وعن المشاركة المباشرة فيه ، وعن اصرار أميركا على ابــادة شعب .

وهو أيضا : تهديد المجتمع الدولى ، بما فيه الليبرالية الأوروبية ، من مغبة الاقتراب من منطقة العمليات الاسرائيلية ــ الأميركية فى الشرق الأوسط ، فهذه المنطقة من العــالم هى ، فى نظر واشــنطن ، المزرعة الأميركية بامتياز ، لا يحق لأحد ، حتى لفرنسا ، أن تتجرأ على ابداء الرأى بما يجرى فيها من ذبح الأبقار والأغنام .

ولذلك ، سارعت واشنطن ، أمس ، الى اخماد سراب الأمل الذى ظهر فى الصحراء العربية باقالة واحد من أكبر عشاق اسرائيل الجنرال هيغ ، وطمأنتهم الى أن هذا الاجــراء لا يعبر عن تغيير فى السياســة الأميركية الخارجية ، فيما يتعلق بالصفة الخاصة والدور الخاص اللذين تتمتع بهما اسرائيل . وهــكذا لا يكون رحيل احــد جنرالات الغــزو الصهيونى بشيرا برحيل الغزو الصهيونى ، أو مشــيرا بعودة الماء الى مرجة يابس .

من جديد ، تخذل أميركا أصدقاءها العرب الذين لم يقدموا ، حتى الآن ، كفاءة تؤهلهم للتنافس مع اسرائيل فى خدمة السياسة الأميركيــة وفى الافادة من قوتها . لأنها لا تريد الاقتراب من الاعتراف بحقوق الشعب العربى الفلسطينى ، مقابل ارضاء أصدقائها الذين قد يغضبون لأنهــا

واثقة من أنهم غير قادرين على الغضب ، أو مقابل قيادة المرحلة الجديدة من التاريخ العربى التى يتم الاعداد لها ، لأن المرشـــح الأميركى لقيادة هذه المرحلة هو الجنون الصهيونى .

ان راعى البقر ، ريغان ، يتصرف كأنه راعى العرب ، دون أن يبدى القطيع رأيا لأنه لا رأى للقطيع . وما دام الأمر كذلك ، وما دام انضباط القطيع فى حاجة دائمة الى الخوف ، فان الذئب اليهودى جاهز ، جاهز لتجميع القطيع حول الراعى الأميركى .

والراعى الأميركى قاسى القلب أن كان له قلب ، وليس أخطر ما فيه أن يمتلك حق الفيتو فى مجلس الأمن الأخطر من ذلك أن لذئبه المسعور فى العالم العربى قوة الفيتو على الوضع العربى ، وأن الوضع العربى عاجز عن استخدام حق النقض ضد عبوديته . وأكثر من ذلك أنه يستمتع بهذه العبودية ويربيها ويحرص على الا يخسرها ، ما دامت هذه العبودية هبة من اميركا .

حقا ان راعى البقر صار راعى العرب ! ..

* * *

عاصمة الغضب

ميشال سليمان

١ — كبرياء

صليب هو الصلب
حين تكون الرماح الخشب
وتبقى الذراعان
والركبتان
وبعض العروق
تنز اللهب
وحسب الرياح من الرأس
أن الجبين يشيل على رقصة الموت
ايقاع لحن عجيب ! .

٢ — مدينة الشعراء

... ومدينة الشعراء لى
كانت فتونا عبقريا
أرزة من غيهب التاريخ شالت
فوق أوشال توالت
كبر عزم عندميا
سلمتنى سرها فى هجعة الليل :
هياما
وسهاما تهزم الاعصار
ثغرا
علنى كأس رحيق أريحيا
فمسحت العطش الكافر من قلبى
وحررت يديا
وسرجت الخيل
كان الموت جيشا طاغيا يجمح فيا
يحصد الأطفال مما يورق النرجس
والوزال
فى قلبى
ضلوعى
مقلتيا
يحرق البسمة ما ترتدى الشطآن
والساجات
والغصن المفيا

*

— كان اى كان قادرا أن يقتلعها من
بين ذراعى
لو كنت اقل من شباب واكثر من غياب
اما وانى بما انا فيه
فذاك محال —

* * *

يا عاصمة الغضب
شرف الوطن
جؤجوء **سفينة**
الماخر بحر الأمواج
وبحر الرمال

آه يا بيروت
يا قلبا مدمى
يا جبين العمر وضاح المحيا
يقف الساعة كل العمر
والشارع
والأشجار
والأحجار
بعض العطر فى كم تزيا
بنسيج الدم والبارود
تحمى
نهدك الناهد للفجر
وحيدا ... عربيا !

* * *

أزهار الخطوط الامامية

محمد دكروب

هدأ القصف ... قال لزوجته : سأستفيد من هذه « الهدنة » واذهب لاتفقد حال بيتنا ، هناك ..

بيتهم يقع قرب شاطىء بيروت (الغربية) بمواجهة بوارج اسرائيل الحربية ، فى منطقة « الرملة البيضاء » ، هى واحـــدة من المناطق الأكثر تعرضا للقصف الآتى من البحر والجو ..

وعندما بدأ القصف يحيط بالمنطقة ، انتقل بأولاده الصغار الى منطقة مجاورة يظن أنها أكثر أمنا فيطمئن على الصغار ، ويتابع نشاطه فى الميدان الثقافى .. ثم راح ، بين قصف وقصف ، يأتى ماشيا يتفقد البيت ..

ذهب الى المنطقة .. انها شبه مهجورة . آثار قصف هنا وهناك . الجو أغبر ، مشحون بأصداء العدوان والمقـــاومة . فى البيت كل شىء على حاله . البناية المقابلة تهدم طابقها الأعلى . الأزهار ، فى بلكون غرفة الأطفال ، شامخة الأعناق ، الوانها ساطعة ، حتى الأخضر ساطع متألق ، بدأ يسقيها وهو يتطلع الى الشاطىء .. كان واثقا أنه سيراهم ، هناك .. أزهار الخطوط الأمامية .. بسياراتهم العسكرية ، ومدافعهم ، و « آر. بى. جاتهم » وتصميمهم ..
انتعشت روحه ..

انتهى من سقى الأزهار .. ولفتت نظره ، على حافة البلكون ، واحدة من لعب ابنته الصغيرة : دمية تلبس ثوبا أحمر ، وشعرها أسود مسرح بعناية ، والابتسامة تتألق من شفتيها . ابتسم لها . وكاد يمشى عندما انتبه أن اللعبة الجميلة موضوعة بشكل مواجه للبحر ، تتطلع باستمرار الى حيث بوارج الحرب ، وبمواجهتها مناضلو « القوات المشتركة » ، أزهار الخطوط الأمامية . ابتسم لها ثانية .

وعاد من رملته البيضاء ليتابع عمله الكتابى .. وفى الروح عبق أزهار شاطىء بيروت (الغربية) .

* * *

أيها الفجرى : لمن تركت الرصيف؟

أحمد أبو مطر

مات ؟ لا
لكن دعينى يا رياح الظن
أبكيه . دعينى
لا تلمى مزق الأشلاء يا ريح ..
سيقضى الصيف مهموما .
اذا لملمت دمعى وشجونى » .

سهرنا ليلة الأربعاء حتى الفجر . كانت المطبعة صاخبة . ضجيج آلاتها لا يجعلك تسمع القذائف والصواريخ . وكان كعادته صاخبا يضج بالحركة . رغم الحزن والمرارة كان يضحك وينكت . وبين لحظة وأخرى يراجع مواد جريدة « الرصيف » ، وكلما عثر على مادة طريفة أو لقطة مثيرة ، يناديني كى نقرأها معا ..

أيها الفجرى
أيها « الفلسطينى الطيب »
أيها « الفلسطينى كحد السيف »
هل فعلتها القذائف حقا ، أم أنها واحدة من (حماقاتك) الكثيرة .
عندما جاء خبر استشهاده ، قلت: لا .. هذا (الرصيفى) . هذا (الفجرى) لا يموت . قالوا : بلى أمس . قلت : هذا (العلاوى) لا يموت . ليلة امس ، رويت له كيف اختفى الشاعر السورى مصطفى البدوى عن أحبائه ، مشيعا خبر وفاته . فرثوه دمعا وقصائد . ثم ظهر عليهم فى المقهى مبتسما : بس .. الآن عرفت أنكم تحبوننى . فهل أعاد هذا (العلاوى) تمثيل المشهد ؟ قالوا : لا . كان ضاجا بالحركة والحياة ، وعلى الرصيف هوى الجواد .

* * *

أيها الفجرى على فوده .

كانت حماقاتك كثيرة . الا أن شجاعتك كانت أكبر ، لذلك تسبقنا فى طريق الشهادة .

و « نادرا ما نلتقى
وحدها الطلقة قد تشلعنا
تطفؤنا
وحدها الطلقة قد تجمعنا

نادرا ما نلتقى ! » .
على فوده
على الرصيفى
على الفجرى
على الفلسطينى الطيب
أين تذهب ؟ ولماذا ؟ مازلت غير مصدق . كنت أعتقد أن جسدك يستعصى على القذائف والرصاص. فى بداية الحرب ، ادهشنى حملك الكلاشنيكوف ، وكان شعرك الأشيب ، علامة مميزة ، لذلك اهتدت اليك القذيفة بسهولة .

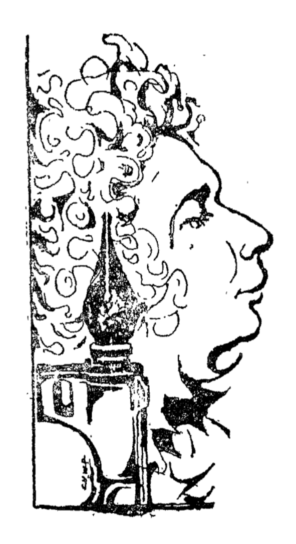
* * *

قلت له : على . أمس شاهدتك فى مشهد مثير ، جعلنى اقدرك. كان جميلا أن توزع جريدة « الرصيف » بنفسك فى الشوارع . وأنت رئيس تحريرها. قال: وماذا كنت ستقول لو شاهدتنى مع الشباب ، نوزعها بأيدينا على المقاتلين فى كافة القواطع ، ووسط القصف . قلتله عند موتك بحرارة . ضحك . وقال : لسه بدرى .

* * *

وغادرنا المطبعة مع ضوء الصباح ، وفى السادسة من صباح الأربعاء ، بدأ يوم الجحيم ، وكعادته ، حمل جريدة « الرصيف» وذهب الى قواطع القتال ، وفجأة لمعت شعراته البيضاء .. بلونها الأشيب على شاشة تلفزيون البازجة الاسرائيلية ، فأرسلت له قذيفة حارقة، اغتالته على الرصيف الذى عاش حياته فيه ومن أجله .
وهكذا، استشهد الزميل الكاتب على فوده .





بورتريه للشاعر الشهيد

« علي فودة »

بريشة : حسيب الجاسم

سارة أو الموت

سميح سمارة

خربت بك . صرت سما ، بذرة موت فى . خربت شاغل الموت فى. صرت لحمى فامتنعت عن الموت .

وددت اسميك موتا . اسـميك مـوتا ، ووددتك الموت . لهثت وراؤك فكنت ، صلفة كالمخاض . وقسوتك تفتح للريح منفذا . صرت طحنا بك ، وخمـرتك لتكونى ابنتى المعتقة ، فكنت كطعم الزيت ، كنت خارجى منذ جئت .

هل يكون الفلسطينى بريطانيـا ان كان جائزا ، يكون البريطانى فلسطينيا واستثنى فارس غلوب . واستثنى ابنتى .

« ساره » .. لؤلؤة هذا الاسم غريب ، فاحش ، مستوحش ، فاعلن فعول . فيا طفلة الغياب المطلق ، المستحيلة التلاقى ، لأحكى لك الحكاية التالية :

صحيت فى السادسة ، طرقت البوابة ، خرجت ، سرت ، صرخ بى، فلم اعتبره صراخى ، قال قف ، لاحظت ان حقى أن أسـير ، وتناول الشرب والأكل والنور والنوم ، فلاحظت حقى بارتياد مواقع مزاجى .
لم استسيغ ظله ، كان ظله ثقيلا ، كبس لحمى وحاول فرمه ، فكان أن تمكن من فرمه ، فصرت موتا ، وتعرفين أن الموت ليس أمرا محببا فلم أرغبه تمددت وانتظرتك ،و قلت انتظر « سارة » تجيء لتبللنى بلعابها ، فجئت وها أنت تحكين ، وها أحكى .

يا مرة كالحنين ، كاغتيال البلاد ، كذبح الروح ، كبكاء الشرفاء ، ولقد خذلنا ارادتهم . انتهكنا قرار موتنا . كنا نحن فى لحظة الخيار بين الموت والموت ،و نتهيأ لنقول : نحن الجيل الثالث قاتلنـا وقتلناه اختزن الموت لحمنا فكنا نحن ، وأنت ، تراثك موتى ، وحنينك شبابى الذى انفرط كريح العسف ، كعاصـفة المستحيل . ولا بأس أن تكونى موتا آخر ـــ لكننى انتصارك . نحن الموت ـــ البعث أو انتصار الشهيد .

يقتلنا الهمج ولا نقتل ، يسحقنا الحقد فنقف مستندين الى زهرة عباد شمس ، يعيننا الله فنستاذنه ونمضى ، نحن لا نملك غير موتنا ، حنيننا الى الحياة ، فنحيله اليكم .

« ساره » .. انهم يحقنوننا بالبارود .
« ساره » .. يجعلوا من عظامنا مكاحل .
« ساره » .. ويأتى الموت فنعتقله .

عندما نعود الى فلسطين

حنا مقبل



عندما نعود الى فلسطين والمسألة مسألة وقت .. سنقيم لبيروت في كل شارع تمثالا .. وسنطلق اسم لبنان على أجمل وأعلى مدن وقرى فلسطين .. وكم سنتمنى لو استطعنا دمج الاسمين معا .. ليولد في هذا الوطن اسم وطن الغد .

كثيرون هم الذين تحدثوا عن الوحدة العربية .. وكثيرون كتبوا عنها ..

ولكن .. هل هناك ، من كل الذين تحدثوا أو كتبوا ، من كان يتصور يوما أن يعرف هذا الوطن العربي امتزاج الدم والمصـــير ، كما امتزجت فلسطين ولبنان ..

هل هناك من كان يتصور أن يدفع لبنان (هذا البلد الحلو الطيب .. هذه الرئة المعطاء) . كل هذا الثمن من أجل فلسطين ودفاعا عن حقها في أن يكون لها ككل شعوب الارض وطن وعلم وحرس جمهوري (وأدوات قمع أيضا) .

ايه .. ما أروع القمع عندما تكون في وطنك .. ؟

عندما نعود الى فلسطين ، سنسمى كل طفالنا بأسماء لبنان ومدنه وقراه ..

فمن هو أحق من لبنان بحب الفلسطينيين .. بعشقهم ..

من أحق من لبنان بكل نبضات مشاعر الفلسطينيين .. وهى مشاعر

ــ للذين لا يحسون بطعم الحرمان ــ كبيرة وقاتلة !

وعندما نعود الى فلسطين .. سنستبدل حبها بحب لبنان .. فالغياب عن لبنان اقل حرقة لنا من الغياب عن فلسطين .

هنا عاد الينا الأمل بالوطن ..

هنا عرفنا حب الناس .

هنا عرفنا أن هنــاك من يحب فلســطين مثلنا .. وفى الكثير من الأحيان اكثر من بعضنا !

هنا ، احسسنا اننا فى فلسطين .. وليطمئن الذين لا يحبوننا ..

انها ليست « نزعات » توطينية .. بل هى قلوبنا استوطنت لبنان ..

ولن تتركه أبدا ..

ايه ..

كم نحبك لبنان .

قصيدة لثبات

هاشم شفيق

للثبات الذى قادنا ، والاستمال الخطى والبنادق ، افرد قلبى وذاكرتى فى شوارعكم ، افرد الغيم والنجمة المســتحيلة فى بدلة للعســاكر ، والسموات ، بقمصانكم

لا حصار عليكم .

وأنتم حصار عليهم



*

مفاتيح بيروت فى خندق للسواعد ، فى عنق الوردة المستديرة ، فى الرازقى المبلل بالعرق الوطنى ،

وأنتم دم الياسمين

وسلسلة من رياح الحنين

*

علام التباكى علينــا ؟

علام الترجى ؟

علام الظنون ؟

وحتام كنا معا فى الأتون

فامضى يا رياح بهم

اننا ها هنا رابحون

*

همو حجر للخيانة

ريش للهزيمة

فليخسأ الهاربون

*

علام التباكى علينا ؟

علام الظنون ؟

الأنا هنا ثابتون ؟ .

---

* الرسوم الداخلية للفنان جمال خميس

حوار مع الكاتب المسرحى الكويتى

عبد العزيز السريع

علي عبد الفتاح

عبد العزيز السريع كاتب مسرحى بدأ بتقديم أعماله منذ عام ١٩٦٣ مع فرقة مسرح الخليج العربى التى ساهم فى تاسيسها مع رفيق كفاحه المخرج المسرحى المبدع الراحل صقر الرشود وقدم على التوالى (الاسرة الضائعة ــ الجوع ــ عنده شهادة ــ لمن القرار الاخير ــ الدرجة الرابعة ــ ضاع الديك) وأعمال مشتركة مع صقر الرشود هى (شياطين ليلة الجمعة ــ يحملون المحطة ــ ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ بم) ويعتبر عبد العزيز السريع أول كاتب مسرحى فى الكويت يقدم مشاكل الاسرة على المسرح فى اطار انسانى يتجاوز الواقع المحلى ليرتبط بقضايا الانسان فى كل بلد ويقول عنه الناقد الدكتور (محمد حسن عبد الله) (انه يقدم من خلال مسرحياته نماذج انسانية لا تفقد خصوصيتها أى انتمائها البيئى ولانه أول من وصل الفن المسرحى فى الكويت بالفن المسرحى خارج نطاقه المحلى فمد جسرا مع المسرح فى مصر والشام من خلال طرحه لقضايا البيئة المحلية على مستوى من العمق الانسانى يسمح بتذوقها فى مختلف البيئات) .

وعبد العزيز السريع فنان يشهد الظواهر الاجتماعية ويراقبها وتنعكس فى أعماله المسرحية بشكل فيه من الصراحة قسوتها وقد اتخذ مشاكل الاسرة مدخلا موسعا لالقاء الضوء على التطورات الجديدة والقيم التى سادت البيئة الكويتية مع الانفتاح على ثقافة الغرب فكان بحق ملتزما بقضايا المجتمع والى جانب المسرحية فهو يكتب القصة القصيرة وآخر قصة نشرت له عام ١٩٨٠ وهو بصدد اصدار مجموعة قصصية فى الفترة القادمة .

حدثنا عن بداياتك مع المسرح الكويتي واهم اعمالك المسرحية ؟

* بدأ اهتمامي بالمسرح من خلال دراستي بالمدرسة من هواية وشغف وحب لفن التمثيل فقد شعرت ان المسرح قادر على تحقيق رغبات في اعماقي كثيرة وانسجمت مع فن المسرح واحببت العمل الفني ولكني اكتشفت في البداية ان طريقي ليس في التمثيل ولكن في الكتابة للمسرح حيث كنت قارئا ومتابعا جيدا للرواية والقصة والمسرحية واشاهد الاعمال المسرحية التي تعرض بالكويت من قبل الفرق التي كانت تأتي بالزيارة واتابع المسرحيات الكويتية التي كانت تعرضها فرقة المسرح الشعبي وهي الفرقة الوحيدة التي كانت تقدم فن مسرحي . وفي عام ١٩٦٣ تعرفت على مجموعة من الزملاء وعلى رأسهم المرحوم الفنان المخرج المسرحي (صقر الرشود) ومن خلال علاقتي به بدأت صلتي بمسرح فرقة (الخليج العربي) ومن هنا ساهمت مع اخواني الزملاء في فرقة مسرح الخليج العربي في تأسيس البدايات الاولى لنشاط الفرقة وقدمت لهم اول اعمالي المسرحية وكانت اول اعمال الفرقة وهي مسرحية (الاسرة الضائعة) ثم قدمت مسرحية (الجوع) واعتبر هذه المسرحية هي البداية الحقيقية لي لانها ظهرت على المسرح قبل اى عمل مسرحي آخر عام ١٩٦٤ وبعد ذلك توالت اعمالي بمعدل عمل مسرحي كل سنتين فقدمت (عنده شهادة) و (لمن القرار الاخير) و (الدرجة الرابعة) و (ضاع الديك) وقدمت ثلاثة اعمال كتبتها بالاشتراك مع زميلي المرحوم (صقر الرشود) وهم (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ بم) و (شياطين ليلة الجمعة) و (يحدث في المحطة) .

ماذا كانت القضية الاساسية التي دارت حولها فكرة مسرحياتك ؟

* ان الفكرة الاساسية التي حاولت علاجها هي القضية الاجتماعية فانا انطلق من الاسرة لان الاسرة يمكن استخدامها لرموز ودلالات اكبر فالاسرة انما ولها ما يماثلها في المجتمع وتوحي بايحاءات اكبر ومن هذا المنطلق الاسرى تخرج المسرحية الى آفاق ارحب لتشمل الانسان في كل مكان وانا اعتقد ان مسرحية (القضية الاجتماعية) هي مسرحية معارضة فهي لا تصف العيوب بل تكتشفها وتعريها وتفضحها والقبول بان المطلوب هو الغوص في الاعماق بحثا عن الجذور والاسباب فهو يجب ان نأخذه بحذر شديد ذلك لاننا ازاء عمل فني انتماؤه الاول الى الفن فمسرح القضية الاجتماعية هو الاقرب الى الناس وهو الالصق بهمومهم وافراحهم وتقاليدهم وتراثهم وهو الاقدر على تغييرهم والتعبير عنهم بالافصاح عن مكنوناتهم والكشف عن قضاياهم الكبيرة والصغيرة .

كان لزكي طليمات دور لا يمكن اغفـــاله فى تاسيس دعائم المسرح الكويتى ، فكيف احتدم الصراع بين المسرح العربى (الذى اسسه زكى طليمـــات) وبين المسرح الشـــعبى الذى كان يمارس العمـــل المسرحى من قبل ؟

* ان (زكى طليمات) كان رجل مسرح بمعنى الكلمة وانا لم اعاصره فى مجده وعظمته فى الاربعينيات عندما كان يقدم ابداعاته عـــلى المسرح وما يهمنى هنا هو زكى طليمات الرجل الذى اسس البنية المسرحية العربيـــة فى القاهرة وفى تونس وفى الكويت فهو الذى حفر المجرى وتدفـــق السـيل بعد ذلك . لقد جاء بدعوة من تلميـــذه الذى تخرج على يديــــه عام ١٩٤٥ من معهد التمثيل بالقاهرة وهو الأستاذ حمـــد عيسى الرجيب (وزير الشئون الاجتماعية والعمل والاسكان حاليا) وكان من دفعة (الأستاذ الرجيب) فريد شوقى وفاتن حمامة وتخرج على يد (زكى طليمات) ولم ينسى ذلك وعندما وصل الى مركز يؤهله للمساهمة بجـــدية فى تأسيس المسرح بالكويت على اسس علمية استدعى استاذه (زكى طليمات)وطلب منه اعداد تقرير عن واقع الحركة المسرحية فى الكويت عـــام ١٩٥٨ وكتب تقريره المشهور تحت عنوان (بحث وتقرير بشأن مظاهر النشاط الفنى بالكويت ووسـائل تدعيمه والارتقـــاء به) .

ويعتبر هذا التقرير من أهم المراجع لدراسة الحركة المسرحية فى الكويت وفى عام ١٩٦١ استقدمه الرجيب لوضع لبنة لأسس المسرح وانشاء جيل مسرحى ، وفى اثناء ذلك كانت فرقة (المسرح الشـــعبى) تمارس نشاطها الذى يعتمد على الارتجال بقيادة الفنان المرحوم (محمد النشمى) وكان لابد أن يحدث صراع لأن النشمى واجه الموقف على اساس ان دوره سوف ينتهى رغم أن مسرحه كان رائدا ورائجا وكذلك لأن كثيرا من تلاميذ (النشمى) انضموا لفـــرقة (المسرح العـــربى) التى اسسها (زكى طليمات) فاضطر (النشمى) الى تكوين فرقة اخرى سـماها (فرقة المسرح الكويتى) ولكنه بعد ذلك توقف عن النشــــاط المسرحى واستمر الأستاذ (زكى طليمات) فى دوره المسرحى حتى انشـــا مؤسسة المسرح وانا اعتقد أن كلا من الرائدين لعب دورا فعالا فى خدمة المسرح الكويتى ولا يمكن اغفال اى دور منهم ...

ما هو الدور الذى لعبه (مسرح الخليج العربى) فى وجود الرائد المسرحى زكى طليمات ؟

* كما قلت من قبل انه مع وجود (زكى طليمــــات) الذى اسس فرقة (المسرح العربى) كانت فرقة (المسرح الشعبى) تقدم مسرحيات قائمة على الارتجال وقد كان المسرح العربى يقدم مسرحيات تاريخية ومن

هنا جاءت مجموعتنا أنا وصقر الرشود وقمنا بتأسيس فرقة (مسرح الخليج) وكنا نرى فى مسرح النشمى ومسرح زكى طليمات تخلفا لأنهم كانوا يفهمون المسرح على انه تعليمى ووعظى وجاءت فرقتنا فرقة (مسرح الخليج العربى) لترد على هـذا وتقـول أن المسرح شىء مختلف وان المسرح يحمل قضـية ويدعو اليها فالمسرح العـربى لزكى طليمات كـان يقدم اعمالا باللغة الفصحى ويختار من التـاريخ العربى نصوصا مكتوبة لكتاب رغم احترامنا لجهودهم المسرحيـة فلم يكونوا من النماذج التى تلائم الفترة التاريخية مثل (صقر قريش) لمحمود تيمور و (عمارة المعلم كندوز) لتوفيـق الحـكيم فى الوقت الذى كان هنـاك فى مصر عمـالقة للمسرح فى قمـة ابداعهم مثـل (يوسف ادريس) و (سـعد الـدين وهبه) و (الفريد فرج) و (ميخائيل رومان) وقد كان زكى طليمات يختار أعمالا مسرحية قديمة ومن هنا نشأت فرقتنا مختلفة فى الشكل فلا نؤمن بالارتجال وانما الفن يجب أن يكون مدروس وأن يقـدم بطريقة فيهـا احترام للكلمة واحترام للرأى واحترام لحرفية الممثل ووظيفـة المخرج بحيث أن كل الوظائف تكون واضحة ومحددة واستطعنا بالفعل بعد مرور سنتين ان نستقطب اهتمام النـاس واهتمام التقدميين واصـبح مسرحنا حافل بالعديد من الذين اخذوا يساندونا وبذلك قدمنا (المسرح الجديد) ان صح التعبير ...

ايهما انسب فى لغة المسرح : العامية وما تفرضه من اقليمية الفن ام الفصحى وما تبشر به بأدب انسانى عالمى ؟

* انا لا يهمنى الالتزام بالفصحى أو العامية بقدر ما يهمنى الالتزام بالفن .. الفن المعبر والمؤثر هو هدفى على المسرح فأنا عنـدما اتناول مسرحية (نعمان عاشور) (الناس الى تحت) فهنا لا يهمنى لغة هـؤلاء الناس (اللى تحت) فالحوار ليس كل شىء فى المسرحية وأن كان يشكل العمود الأساسى فرغم ذلك فان (نعمان عاشور) قدم عاميـة رفيعة المستوى موصلة وقادرة على أن تكون واضحة للجميـع فهى العامية المحلقة التى بين الفصحى واللهجة الدارجة وفوق ذلك قدم عملا فنيـا راقيا وجيدا يستطيع أن يؤثر فى الجمهور والدليل على ما اقوله بأن العامية ليست عائقا فقد عرضنا فى القاهرة اربعة مسرحيات هم (الحاجز — الدرجة الرابعة — على جناح التبريزى وتابعه قفة — حفلة على الخازوق) ولقد نجحت هذه العروض بدليل الكتابات النقـدية التى واكبت هـذه الأعمال مثل أن يكتب عنا (نعمان عاشـور) و (الدكتور عبد القادر القط) و (عبد الفتاح البارودى) وغيرهم وكتبوا كتابات نعتز بها ونقدرها ثم أننا قدمنا فنا راقيا اهم ما يميزه صدق القضية وبساطتها ممـا أدى الى اقبال الجمهور بكثرة ولو أتيح لنا مرة اخرى أن نقدم عروضـنا فى

القاهرة سيكون مقاييس النجاح أكبر فكل ما يهمنى لا العامية ولا الفصحى وانما الفن الملتزم الجاد .

ان المسرح الكويتى لم يقدم مسرحية سياسية قومية ما قولك فى ذلك ؟ ولماذا لم تكتب المسرحية السياسية أو مسرحيات المواجهة ؟

أعتقد أن أى مسرحية لابد أن تحمل مضمونا سياسيا لكن المسرحية السياسية المباشرة لا تهمنى لأن ذلك وظيفة المقال أو الجريدة والمسرح فن أكبر من ذلك وله شروط محددة وقليل جدا من الأعمـــال السياسية التى وفقت وماعدا ذلك انتهى بانتهاء المناسبة السياسية وهناك مسرحيات مثل (ليلة مصرع جيفارا) و (وطنى عكا) و (أدهم الشرقاوى) والمسرحيات التى تناولت قضية فلسطين فهذه ادت مهمتها وانتهت وأنا لا أعير اهتماما للموضوع السياسى بقدر اهتمامى بالفن وقدرته على التجاوز وان كان (عبد الرحمن الشرقاوى) قدم مسرحيات سياســـية فهو كاتب مذهــل ومعجز فى التعبير وخارق فى أعماله ولكن اذا عرضنا مسرحيـــة (جميلة بوحيرد) الآن فالموقف قد تبدل وليس لها أهمية تذكر وقد نحتاج اليهـــا بعد مائة سنة فالمسرحية السياسيةيمكن أن تؤدى وظيفة وقتية وفن المسرح أكبر من ذلك .. والقول أن المسرح الكويتى لم يقدم سياسة فنحن موقفنا التقدمى والقومى والعروبى واضح ومعروف ...

يقول القصاص الكويتى (اسماعيل فهد اســماعيل) .. ((ان المسرح فى الكويت طرح القضايا العائلية لا القضايا المعاصرة ونحن بحاجة الى الشجاعة .. والشجاعة لا تأتى الا عن طريق الالتزام)) .. فما ردك على ذلك ؟

أنا لاافهم ماذا يريد الأخ (اسماعيل) أن يقـــول .. فلو تناولنـــا رواياته كمثال نجده انه طرح القضايا العائلية بشكل واضح وأعماله كبيرة وممتازة ومن خلالها طرح الهموم السياسية والاجتماعية وهذا ما فعله المسرح فالاخ اسماعيل يقدم رواية عن (الشياح) فى منطقة جنوب لبنان وهى رواية مباشرة عن لبنان وقضية فلسطين والصراعات الدائرة وهذا جيد ولكنى لا استطيع أن اكتب عن لبنان أو فلسطين مباشرة لأن المسرح ليس هذا ميـــدانه أما القول بأن هـــذا التزام فأنا أريد أن أفهم معنى الالتزام عند الأخ اسماعيل ؟ ما هو ؟

ما الذى تهدف اليه عن الكتابة للمسرح ؟ وما هى وظيفـــة المسرح كما تراها ؟

*** انا كاتب صاحب قضية وأدعو الى التغيير وانا عروبى .. تقدمي وهذا أساس منطلقى الأول وهذه قضيتى التى أعيشـــها ان أدافع عن عروبتى وأدافع عن وطنى وأؤمن بأن الانسان العــربى فى اى قطر من الوطن العربى مستهدف من قوى ظالمة وغاشمة فى الداخل وفى الخارج.. مستهدف فى حياته وفى تطلعه للوحدة والتحرر الحقيقى ومستهدف حتى فى لقمة عيشه وأنا فى مسرحى أسعى الى تحرير هذا الانسان والى الأخذ بيده واسعى ايضا الى التطور حتى بمعناه البسيط واطالب بالتغيير الى الأفضــل فى الاطـــار القـــومى العـــروبى وهـــذا أساس دعـــوتى والتزامى وتلك قضيتى .. أما وظيفة المسرح هى أن يقدم فن المسرح بكل ما يحويه فالمسرح ثقافة وترفيــه فالثقافة لا تعنى التهجم والجدية لا تعنى الصرامة والتزمت وعـــدم الضحك فالانســـان المثقف يضحك .. وينقد ويسخر والترفيه لا يعنى الضحك فقط ولكن المتعة الفنية والذهنية وحتى الجسدية حين يشعر بالانسجام مع نفسه عبر العمل الفني .**

ما هى رؤيتك للعـــلاقة بين التراث والمسرح ؟ وكيف يمكن المــزج بينهما فى روح معاصرة ؟

* للأسف أن صلتنا بالتراث مبتورة ومشكلة المثقفين انك تجـــد أحدهم يفهم التراث جيدا ولكنه لا يفهم اصـــول العمل والفن المسرحي ومثقف آخر تأهل مسرحيا واستوعب حركة المسرح قديمـــا وحديثا ولكنه معزول عن التراث ومن هنا يأتى عجز المثقفين المسرحيين عن تأدية وظيفة المسرح العربى المتكامل لأن المسرح يجب أن يلم بالتراث الأدبى والثقافى والحضـــارى .. ان تراثنـــا لازال بكرا لم يستخدم بعـــد ولم يستثمر ولم تســـتمد منه موضوعات وأفـــكار وشخصيات رغـــم ان بـــه امكانيات هائلة للأعمال الفنية ولكن لم يســـتفد أحـــد من التـــراث حتى الآن ولذلك أدعو رجال المسرح وكتـــابه والمثقفين الذين تأهلوا مسرحيـــا فى انجلتـــرا وامريكا ومعاهـــدنا العربية الى ان يرجعوا الى التراث لا ان يظل همهم محصورا فى ... اين الملامح التراجيدية فى "الكوميديا الالهية" ؟؟... أو اين نجد الصراع فى رســـالة الغفران لابى العلاء المعرى ؟؟... وهل هى شكل من أشكال المسرح أم لا ؟؟ ..وهل مشهد الحسين وعاشوراء مسرحى أم لا يجب أن يهتم أدباؤنا بقراءة التراث للمتعة والاســـتيعاب والتمثيـــل ومن بعد سوف يمكننا اعطاء أعمـــال جيدة وكبيرة فى المسرح .. أما أســـباب انفصالنا عن التراث هو العزلة والتمزق وعـــدم التجانس الـــذى تعـــانى منه التجمعات الثقافية فالشعراء وكتاب القصة صنف آخر وهنـــاك انفصال بين الناقـــد الادبى والناقد السينمائى والناقد المسرحى ومن يكتب عن النقد القديم فى وادى ومن يكتب عن النقد الحديث فى عالم مخر وليس هناك ارتباط

بين المثقفين بل الجميع فى عزلة تامة عن بعضهم واريد ان أقول ان الثقافة العربية لا تنفصـــل فهى كل متكامل وعلى المثقف أن يحترم النقد القديم مثل نقد (عبد القادر الجرجاني) وغيره ويجب أن يقرأ الشعر القديم والحديث معا ولا يكتفى بقراءة (آليوت) ولا نتشدق بالشعارات باننا اسبق من كذا ... كل ما يهمنا هو اكتشاف الكنوز التراثية لانهـــا ستحفزنا لأعمـــال كثيرة بدليل أن الكاتب المسرحى (الفريد فرج) أبدع أفضل أعماله عندما عـــاد الى التراث فى أعماله (على جناح التبريزى وتابعة قفة) و (حلاق بغداد) و (رسائل قاضى أشبلية) وأن أعظم الأعمال التى قدمت للمسرح العـــربى هى التى رجعوا فيها الى التراث و (عبد الرحمن الشرقاوى) فان هؤلاء ثقافتهم العربية والتراثية ساعدتهم كثيرا وكذلك (محفوظ عبد الرحمن) فلانه يستوعب التراث جيدا استطاع أن يكتب بلغة سلسة عذبة (سعد الله ونوس) كاتب شامخ قـــوى لأن صلته بالتراث قوية وعميقة مع استيعابه لفن المسرح الأوربى والعربى وكذلك الدكتور (على الراعى) فهو موسوعة من الثقافة العربية والاجنبية وعملاق فى التراث والموسيقى والدكتور (محمد مندور) الذى كان يذهل الاخرين بثقافته العميقة واستطاع أن يخرج بشـــخصية متميزة قوية والدكتور (محمد حسن عبد الله) الذى لعب دورا مهما جدا فى بناء الفكر المسرحى فى الكويت وكتـــب عنه دراسات تعد اروع ما كتب منها (الحركة المسرحية فى الكويت) (المسرح فى الكويت بين الخشية والرجاء) (صقر الرشود مبدع الرؤية الثانية) فهو كاتب اعطى فى النقـــد الحديث وفى الرواية والقصة والكثير من المجالات الأدبية ويفهم ما يدور حوله ويرتبط بالتراث ...

فى مسرحية (عنده شـــهادة) يبدو البطل (يوسف) قريبا جدا فى موقفه من (أسماعيل) بطل قصـــة (قنديل ام هاشم) ليحيى حقى ... فهل ترى اختلافا فى موقف كل منهما نحو مجتمعه ؟؟؟

* انا من المعجبين جـــدا باستاذنا (يحيى حقى) وأننا لم أقرأ القصة الا بعد ما كتبت المسرحية ولكن هـــذا لايهم الناقد ولا يلزمه اخذ الكلام على علاته ولا يحقق فيه والاستاذ يحيى حقى استاذ الجيل وانا تعلمت من تلاميذه فلا يضيرنى أن أتتبع خطـــاه وانا كتبت مسرحية والأستاذ يحيى حقى كتب رواية ولكن القضية واحـــدة مع اختلاف الوسائل الفنية والبيئة وفعلا هناك تماثل غريب وتوافق بين البطلين فى المسرحية والرواية حتى ان خطيبة يوســـف اسمها فاطمة مثل خطيبة اسماعيل ولا ادرى كيف حـــدث ذلك ولكن يهمنا مـــوقف كلا منهما نحو مجتمعة والموقف كما اراة غير ارادى وليس عن تعمد وعندما تأتى لحظة المواجهة الحاسمة فان البطل يستعيد اصالته وينسجم مع مجتمعه بطريقة ايجابية وانا ارى أن هـــذه

النماذج من الشباب الذى يسافر الى اوربا بغرض الدراسة والعلم ويعود متعاليا على البيئة ومصطحبا معه زوجة اجنبية فهذه النماذج ضحايا لأنهم سرعان ما يكتشفون أنهم يخسرون كثيرا وجرت العادة ان الانسان لا يتعلم من غيره ولكن يتعلم من نفسه ...

فى مسرحية (الأسرة الضائعة) تبدو المـــراة عاجزة سلبية ترقب التغير الاقتصادى على افراد الأسرة دون ان يكون لهـــا دور ايجـــابى ... فلمـــــاذا ؟؟

* لان طبيعة المراة متهورة حتى وقت قريب لم تستطع ان تحصل على حقها فى التعليم خصوصا فى منطقة الخليج وانا صورت المـــراة عاجزة سلبية كما هى فى الواقع للدلالة على اشياء اخرى وشخصية الام هنا فى المسرحية تماثل شخصية الأم زوجة احمد عبد الجواد فى (بين القصرين) لنجيب محفوظ فقد صورها نجيب محفوظ انسانة طيبة مقهورة وتعبر عن واقع عـــام وان كان حدث تطور فى شخصيتها نتيجة للصدمة فان شخصية الأم فى مسرحيتى رفضت أن تكون تابعة وقالت لا ...

فى مسرحية (ضاع الديك) يبدو صراع الأجيـــال حادا بين المجتمـــع الكويتى والانفتاح على ثقافة الغرب وكيف ترى المجتمع الكويتى فى الظروف الراهنـــة ؟؟

* لقد تغير المجتمع الكويتى وتأثر بسرعة العصر وايقاعه ووسائل الاعلام الخارقة والتواصل بيننا وبين الاخرين فى الغرب والمسلسلات واجهزة الفيديو والسفر كل تلك العوامل غيرت من المجتمع الكويتى ولكنى متفائل لانى لارى الا الظواهر الجيدة فانا الاحظ أن المجتمع الكويتى بـــه رده هى سلبية وايجابية فالجانب السلبى هو الاغراق فى السلفية والرجوع للقديم والجانب الايجابى هو عودة الأسرة الى القيم الطيبـــة والعـــودة الى أواصر التراحم والتعاطف والتعاون واللقاءات الموسعة بين الاسر بعضها وبعض واحياء التقاليد العريقة وكل تلك القيم كانت قـــد انهارت فى العشر سنوات الاخيرة فقد كان الأب يكاد لا يرى ابناءه وكان هناك انفصال بين أفراد الأسرة ولكن هذه الأيام بدات الأسرة الكويتية تلم شملها وتتجمـــع وهذا شىء عظيم يحمى المجتمع من التصدع النفسى وان كنت الاحظ سلبيات اخرى على الأسرة الكويتية وهى التقاليع الغربيـــة فى الملابس واستخدام الموسيقى والاستخدام الضار لأجهزة الفيديو والترحيب بالظواهر الجـــديدة دون تمييز واعطـــاء الفرص للاولاد دون حـــدود واستخدام الخدم دون ضابط او رابط كل هذه ظواهر سلبية فى حاجة الى تعديل وتقييم ....

يقول الدكتور على الراعى .. (ان حمد الرجيب كان بروميثيوس الكويت اخذ قبسة من نور المسرح واهداها الى قومه ..) فهل توافق على ذلك ولمـــاذا ؟

* هذا حقيقى فلولا الأستاذ (حمد عيسى الرجيب) ما كان للأستاذ زكى طليمات أى دور يذكر فى الكويت لأن (أحمد الرجيب) عاشق لفن المسرح فقد اشتغل ممثلا وماكيير ولعب دور المـرأة والطفل والرجل وكتب مسرحيـات وأخرج مسرحيات وقدم كل شيء فى المسرح بيده فى الوقت الذى كان النـاس فى الكويت يرون ذلك عيبا فما بالك برجل يقف على المسرح ويمثل فى الثلاثينيات والأربعينيات حتى معهد التمثيل فى القـاهرة لم يكن قـد تأسس بعـد فلولا (الرجيب) ما كان للمسرح وجود فى الكويت .

يقال أن المسرح فى الكويت ترفيهى فقط ؟

*حقا أن الجانب الترفيهى يطغى على المسرح الكويتى هـذه الايام ولكن هـذا حال المسرح فى الوطن العربى وبدات هـذه الظواهر من القاهرة ثم انتشرت فى سائر العواصم العربية بما فيها الكويت فبعد المـد المسرحى الهائل فى الستينيات اعقبه تراجع وهبوط فى فترة السبعينيات وتخلى المسرح عن موقعه المشرق وبدات المسرحيات الهابطة ذات التلميحات الجنسية والهزل الرخيص تغزو الواقـع المسرحى حتى رجعنـا الى عصر راقصات شـارع محمد على الا أنه رغم ذلك فالمسرح الجاد حـاول أن يشق طريقه ونسـط العبث وحالة السقوط وقدمت اعمال كوميدية راقية مثل (شاهـد ماشفش حاجه) للفنان عـادل امام فهى كوميديا نظيفة خفيفة الظل وتطرح موضوع جـاد وفى الكويت قدمت مسرحية (سوق المناخ) و (باى باى لندن) فهى أعمال كوميدية ذات موضوع عميق ..

ما هى المفاهيم والقضايا التى طرحها المسرح الكويتى لتكون سلاحا يواكب التعبير وهل نجح المسرح فى خلق جمهور واع بقضايا وطنه ؟

* المفـاهيم والقضايا كثيرة لكن بشـكل عام الدعوة الى التغيير الى الأفضل الدعوة للنهوض والتعليم والأخذ بأسباب المدنيـة الحديثـة والى الاهتمام بالجديد والتعرف على العالم والى أن يدرك المواطن انتماؤه القـومى العربى ودعوة المواطن الى أن يغير من سلوكه المتصل بقضية (الطفره) وهى الاثراء السريع الذى حدث نتيجة المفاجات النفطية من انسان لا يملك أى شيء الى انسان يملك كل شيء والدعوة أيضا الى نبذ الشعوذة والجهل والأخذ بالنظـريات العلمية الحـديثة ... أما مسألة أن المسرح يخلـق جمهور واعى فأنا لا أوافق على كلمة « واعى » لأن الجمهور بطبعه واع جـدا لقضاياه واذا قدم له عمل جيد فسوف يتعامل معه بوعى تام الاعمال التى بها خلل فسوف يرفضها .

ما الذى يحتاج اليه المسرح الكويتى ليمزق حاجز الاقليمية وتخاطب لغته الأنسـان فى كل مكان ؟

* ما يحتاج اليه المسرح العربى فى كل بلد وهو النظرة الشمولية وثقافة الكاتب وقـدرته على التجاوز وهذه يتساوى فيهـا كل عربى من كتابنا

وادباءنا فكل عربى يتخطى أقليميته فهو يمثلنا جميعا فعندما ترجمت أعمال يوسف ادريس الى مختلف لغات العالم حصلنا على كاتب استطاع أن يمزق حاجز المحلية الى العالمية ويبدع ويعطى وكذلك الكاتب (الطيب صالح) فان روايته (موسم الهجرة للشمال) فهى رواية محلية جدا ولكن ذات بعد أنسانى وقد بيع منها مليون نسخة فى الاتحاد السوفيتى وهذا انتصار وفخر لنا جميعا ...

كيف تقيم دور هؤلاء فى المسرح الكويتى ؟ : سعد اردش ـ كرم مطاوع ـ احمد عبد الحليم .....؟؟؟

* كل واحد من هؤلاء المبدعين ترك بصمة على المسرح الكويتى وان كان المخرج أحمد عبد الحليم أكثرهم تاثيرا بحكم انه مازال يعمل معنا ...

ما اسباب توقفك عن الكتابة للمسرح ؟ هل انت راض عن الحركة المسرحية فى الكويت الآن ؟

* لا اعلم لماذا توقفت ولا ادرى متى سأعود الى الكتابة ولكنها حالة الفنان من الترقب والقلق لكن هناك مشاريع أدبية وأعمال مسرحية سوف تظهر قريبا .. أما الحركة المسرحية الآن فان المسرح فى الكويت يعانى ما يعانى منه المسرح فى اي دولة أخرى من المفهوم والأسى والأذى والهبوط وانما أنا متفائل بأن رغم أننى غير راض بالطبع عما يقدم الآن ولكن أتمنى أن يتحول الى الأفضل ..

يقال أن صقر الرشود كان ثورة فجرت اركان المسرح الارتجالى واتسمت أعماله بالتمرد والرفض فهل لك أن تلقى الضوء على ذلك ؟؟

*صقر الرشود كان متكامل مخرج وممثل وديكوريست كان رجل مسرحى بمعنى الكلمة وأرفض أن نحصره فى جانب الاخراج فقط ولو أمهله العمر لكان أعطى الكثير فقد بدا عطاءه الكبير قبل وفاته واستطاع أن يبدع ودوره فى الكويت لا يقل عن دور المسرح العربى مثل (أبى خليل القبانى) و (المنصف السويسى) و (سعد أردش) و (كرم مطاوع) و (عزيز عيد) و (الطيب الصديقى) فهؤلاء الرجال هم الذين صنعوا وجه المسرح العربى ويعد صقر الرشود أحدهم فهو أول من قدم نص مسرحى مكتوب وهى مسرحية (تقاليد) وقدمها للمسرح الشعبى الذى كان قائما على فن الارتجال واتخذ صقر الرشود طريقا مدروسا مبنيا على رفض كل الاشكال المسرحية الموجودة فى الكويت فى ذلك الوقت لانه أول من استطاع استلهام البيئة الكويتية وما تعانى منه وعرض مشاكلها على المسرح ومن هنا كان حقا ثورة وتمرد ...

المكتبة العربية

يحيى حقي .. وعالمه القصصي

تاليف : د. نعيم عطية

عرض ونقد : أحمد محمد عطية

هذا كتاب كتبه فنان عن فنان . فمؤلفه الدكتور نعيم عطية فنان قصاص وروائى وشاعر وناقد تشكيلى ، أما يحيى حقى فهو انموذج رفيع لامتزاج الفنون الأدبية والتشكيلية والموسيقية .

ويعد هذا الكتاب كله بمثابة تفسير وتطبيق لكلمات للأديب الكبير يحيى حقى ، جاءت فى مقابلة له مع الناقد فؤاد دواره ، وقال فيها ان الارادة هى أهم الأفكار التى تلح عليها قصصه ، وانه يؤكد على ضرورة اعلاء الارادة الانسانية . ومن هنا انطلق د. نعيم عطية ليبحث فى اثر هذا العامل سلبا وايجابا فى قصص يحيى حقى .

أى أن مؤلف الكتاب آثر أن يقوم بدور المفسر والمحلل والمبرر لقصص يحيى حقى وآرائه . وقد اختار الغوص فى أعماق العالم القصصى لهذا الأديب الكبير والنفاذ الى جوهره كما يراه فى عامل الارادة . وهذا المنهج فى التفسير يمكن أن يثرى العمل الأدبى ، ويصل بنا الى اسراره الداخلية . وهو منهج بلغ ذروته فى الفصل الأول من الكتاب ، ثم اخذ فى الضعف والوهن ابتداء من الفصل الثانى حتى استرد قوته فى الكلمة الختامية .

ومع أن يحيى حقى أديب كبير مؤثر فى الحياة الأدبية باعماله وانشطته الثقافية المتنوعة ، الا انه لم يلق عناية من النقد توازى مكانته ودوره فى الحياة الأدبية .

فى الفصل الأول ، من الكتاب ، يبحث د. نعيم عطية فى عـامل الارادة فى قصة يحيى حقى الشهيرة « قنديل ام هاشم » ، ويركز على بطل القصة « اسماعيل » وتاثيرات البيئة والمجتمع والتقاليد القديمة فى اضعاف ارادته او شلها . ويحلل اثر « مارى » صديقة « اسماعيل » على ارادته وشخصيته، وهو اثر مقو شحذ الارادة وفتح وعيه على امكانياته الانسانية الغـافية تحت وطأة التقاليد القـديمة .

لقد أنتجت « مارى » اثرا عظيما فى ارادة « اسماعيل » جعلته يستخدم عقله فى حياته اليومية ، ويتذوق الطبيعة والجمال ، ويصبح أكثر ثقة وتحكما فى مجرى حيـاته ومصيره . أو بجملة اخرى لقد فكت قيـوده ، أو بتعبير د. نعيم عطية كانت « مارى » بالنسـبة لاسماعيل « المجبر » الذى يجذب الالتواء فيستقيم بألم .

ان د. نعيم عطية لا يثرى العمل الأدبى فحسب بل انه يعيد خلقـه وصياغته باسلوب جميل يصل الى مستوى الابداع .

ومع تسليمه بما احدثه لقـاء « اسماعيل » ، رمز التخلف ، « بمارى » رمز الحضارة الأوروبية ، من صدمة ، الا انهـا صدمة ضرورية . انهـا ازمة قومية لا تجدى معها ارادة فرد مهما قوى . وهـو يخالف فى ذلك آراء بعض النقاد ، الذين لم يذكرهم ولم يشر الى كتاباتهم كمراجـع وهو ينفى صورة المـادية والروحية التى حاولوا بهـا بعض النقاد تفسير العـلاقة بين « مارى » و « اسماعيل » ، والتى وجد لهـا يحيى حقـى ، بطبيعته الدبلوماسية الذكية ، حلا بنـوع من التوفيـق بين التراث والمعـاصرة ، أو بين التخلف العربى فى زمن الرواية وبين الحضارة الأوروبية .

وقد اثرى د. نعيم عطية قصة « قنديل أم هاشم » وشخصياتها بتحليلاته وفكه لرموزها واعادة تركيبها . اذ افادته كلمـات يحيى حقى : عن عـامل الارادة فى قصصه ، فى الوقوف على صدمات اليقظة التى شـحذت ارادة اسماعيل بصدمتين ، الأولى لدى التقائه بالحضارة الأوروبية ، والثـانية لدى عودته الى التخلف العربى ، اى فى الذهاب والاياب .

غير ان تحليله لشخصيتى « اسماعيل » و « مارى » ولقصة « قنـديل ام هاشم » كلهـا ، يتجه الى موضوع القصة أو مضمونها . لذا جـاء تحليله فكريا اكثر منه ادبيا . فلم يبذل الشـكل القصصى عناية كافية توازى عنايته بالمضمون . فقد كان على النـاقد أن يحدثنا عن البنـاء القصصى ، وعن الزمن ورسم الشخصية ، وعن الصـياغة والسرد والتصوير وما الى ذلك ... وهذه الملاحظة تكاد ان تنطبق على معظم فصـول الكتاب . لأن منهج الكاتب قائم على منطلق فكرى مسبق : هو اثبـات عامل الارادة فى

قصص يحيي حقي سلبا وايجابا ، الا من بعض السطور القليلة أو بعض القصص المحدودة ، كما فعل فى تحليله لقصة « كن .. كان » من تنساول للشكل القصصى .

فى الفصل الثانى عن « الضغوط الاجتماعية » ، يبحث د. نعيم عطية فى أثر الضغوط الاجتماعية على عامل الارادة لدى بعض الشخصيات فى قصص يحيى حقى ، مثل الخادم « بمبة » فى قصته « احتجاج » التى أضعفت الضغوط الاجتماعية من ارادتها . وشخصية « شعيب أفندى » الطامع فى مال زوجته .. وهى شخصية تناولها الناقد بسرعة وتعجل . فقدم ملخصا للقصة ، ولم يشر الى عامل الارادة فيها ، بل قدم تفسيرات عمومية عن الروابط النفعية وسيطرة المال على المجتمع وقيم المنفعة والاستغلال . وسنجد هذا التلخيص وهذا الشرح والتبسيط أيضا فى تحليله لشخصية الصبى « فرغلى » الكواء الفقير ، وتنقله بين السلم اللولبى المخصص للخدم والسلم الكبير المخصص للسادة باحدى العمارات الفخمة ، فى قصة « السلم اللولبى » . أو مثل الصراع بين الارادة الفردية والارادة الجماعية لدى شخصيات قصة « أبو فودة » . وكذلك شخصية « ابراهيم » فى قصة « أم العواجز » ... فكلها شخصيات أضعفت الضغوط الاجتماعية من ارادتها . ولكن تناول الكاتب لها لم يكن تفسيريا أو تحليليا بل مجرد عرض وتلخيص أو شرح فى بعض الأحوال .

ومن هنا فان الفصل الثانى يبتعد كثيرا عن مستوى التناول الابداعى للناقد فى الفصل الأول . انظر مثلا الى الزج بفكرة قانونية ، أملتها طبيعة عمل الكاتب القانونية ، عن حرية الفرد فى الحياة الدستورية الحديثة فى قوله : « .. ولكن يجب أن نشير — من خلال أم العواجز — الى أن أحكام المسئولية الحديثة كما تقرر حرية الفرد وتحمله مغبة أعماله باعتبار انه كائن ذو ارادة ، الا انها تدعو من خلال ما تعرفه الحياة الدستورية الحديثة باسم (الحقوق الاجتماعية والاقتصادية) الى ان تسارع المؤسسات القومية وفى مقدمتها الدولة بتقديم العون المادى والمعنوى لارادة المواطن لنصرته على صعوبات الحياة حتى يتسنى لارادته ان تواجه الضغوط الخارجية ، فلا تتراجع وتنسحب الى عالم مظلم كتب عليه (باب الوداع) . فماذا تنتظر من مواطن معدم جاهل مريض ؟ وكيف تسول لك نفسك ان تطالب مثل هذا المواطن ان يتمسك بارادته ويشهرها فى وجه صعاب قادرة ان تسحقه سحقا ، حتى يصبح الحديث عن ارادة حرة مسئولة حديثا أجوفا ؟ » (ص ٣٠) هذه فقرة تليق ببحث قانونى وليس مكانها فى النقد الأدبى أو الدراسة الأدبية ، مع سلامة النظرة نفسها عن ضعف الارادة فى الحياة اليبرالية لدى الطبقات المطحونة والمعدمة .

فى الفصل الثالث ينتقل د. نعيم عطية من بحث اثر الضغوط الاجتماعية على ارادة الشخصيات فى بعض قصص يحيى حقى ، ينتقل الى بحث اثر الضغوط الجنسية على ارادة الشخصيات فى قصص اخرى . وهو يرى انها لا تقل اهمية عن الضغوط الاجتماعية . ويتناول فى هذا الفصل قصتين : « قصة فى سجن » و « أبو فودة » التى سبق أن تناولها فى الفصل الثانى عند بحثه فى الضغوط الاجتماعية .

فيبحث فى القصة الأولى ، « قصة فى سجن » ، فى ضعف الارادة ازاء الضغوط الجنسية ، فى شخصية « علوى » بطل القصة الذى تبخرت ارادته أمام الغجرية ويتساءل : ولماذا لم يحدث العكس ؟! ويجيب انه بسبب ضعف الارادة لدى « علوى » وقوتها لدى الغجرية واعتدادها بحريتها وشخصيتها . وهو يمضى فى هذا الفصل ايضا فى عرضه لموضوعات القصص وشرحه لها ، وكيف ادى فقدان الارادة الى سقوط « علوى » بطل القصة وسجنه . وكذلك بحثه فى ارادة شخصيتى « جاسر » و « نرجس » القويتين النافذتين فى قصة « أبو فودة » ، وامتزاج هاتين الارادتين أو اختلافهما وتعارضهما . وهى ارادة سلبية رغم قوتها لأنها شريرة فى دوافعها ومصائرها . كذلك الحال فى بحثه لعامل الارادة فى قصص « ازازة ريحة »، « افلاس خاطبة » ، « كوكو » ، « كنا ثلاثة أيتام » ، « بينى وبينك » . . . فانه يعرض لمضمون القصص ويقتصر عليه . فيبتعد بذلك عن النقد الأدبى والدراسة الأدبية معا . ربما اقترب من التحليل النفسى أو النقد الاجتماعى أو غير ذلك من ميادين العلوم الانسانية الأخرى .

وفى الفصل الرابع يتابع د. نعيم عطية بحثه لعامل الارادة فى قصة « عنتر وجولييت » ، وتردد « الست كوكب » ازاء دفع غرامة الكلب «عنتر»، بين انقاذ الكلب ، واستدانة ثمن الرخصة . لذا جعل عنوان هذا الفصل « التردد » . وهو لا يخرج عن مستوى التناول فى الفصول السابقة ، عدا الفصل الأول الذى يتميز بعمق التناول وفنيته .

فى الفصل الخامس ، « التراجع » ، يتابع الناقد سقوط ارادة بطل قصة « أم العواجز » واستسلامه « لبدر » زميلته فى بيع الفجل . وهو يشير فى هذا الفصل الى التشابه بين وصف يحيى حقى للشحاذ ووصف كاتب بلجيكى يدعى « ميشيل دى جيلدود » ، ولكنه لا ينقل لنا الفقرات المتشابهة أو يشير اليها فى الهامش .

وحول هذا المعنى ، سقوط الارادة ، يمضى المؤلف فى الفصل السادس، « الهاوية » ، لعرض قصة « الفراش الشاغر » . ولكنه يتميز هنا ، كالفصل الأول ، باهتمامه بالشكل والأسلوب والمنهج ، فهو يفسر ويحلل ويفك الرموز .

سابع فصول الكتاب بعنوان « الانعدام » ويدور حول انعدام الارادة لدى شخصية الطفل « محسن » المتخلف عقليا فى قصة « سوسو » .

ولعلنا نلاحظ ان هذه الفصول الثلاثة ، من الخامس الى السابع ، تدور حول معنى واحد هو سقوط الارادة أو ضعفها أو تهاويها ، وانها كان يمكن أن تدمج فى فصل واحد .

أما الفصل الثامن والأخير من الكتاب فينصب على موقف الفرد من التغيير الاجتماعى أو التحولات الاجتماعية ، معتمدا على قصة « صح النوم » . ويكاد هذا الفصل الختامى أن يجمل الملاحظات الواردة فىالفصول السابقة ، مع التركيز على الضغوط الجماعية او الاجتماعية على ارادة الفرد ، أو تأثير ارادة الجماعة فى ارادة الفرد سلبا وايجابا . فيعود المؤلف الى شخصية « اسماعيل » بطل « قنديل أم هاشم » ، ويتناول أيضا شخصية « عباس » فى « البوسطجى » كنموذج مغاير للانموذج الأول .. أو تأثير البيئة أو المكان فى قصة « الم اقل لك ؟ » .

ويقوم د. نعيم عطية ، فى هذا الفصل الختامى ، بجولات فى عالم يحيى حقى القصصى ، فيتناول من موضوعات القصص سيطرة النساء على الرجال فى قصص يحيى حقى أو فى لوحاته القصصية . وينتقل من ذلك الى بحث أثر ومفهوم الجنس فى بعض شخصيات يحيى حقى ، ثم الى قصص السعادة الزوجية فى عالم يحيى حقى القصصى ، فالشخصيات النسائية فى قصص يحيى حقى وموقفه منهن . ثم يعود د. نعيم عطية الى بحث الارادة المحبطة ويؤكد ان هدف يحيى حقى هو شحذ الهمم والتنبيه الى اهمية الارادة فى تجنب المصائر التعسة لشخصياته ، وانه ينقل بلمسة الفن اغلى الحكم .

ولعل من اجمل اجزاء الكتاب الفقرة المكتوبة بعنوان « لو تريك فى منفلوط » فى المقارنة بين لوحة ليحيى حقى من كتاب « خليها على الله » ولوحة « غرفة الاستقبال » للوتريك ، وهى مقارنة مبدعة وخلاقة تثرى العملين الأدبى والفنى .وبين احدى شخصيات يحيى حقى « جليلة » واحدى شخصيات « لوتريك » وغيرهن من شخصيات الفنانين الكبيرين . كذلك تلك المقارنة المثمرة بين السيرك عند يحيى حقى وعند لوتريك .

فكتب الفنان الدكتور نعيم عطية تحت عنوان « لوتريك فى منفلوط » :
« هنرى دى تولوز فى منفلوط ؟! لوتريك ذلك القزم الدميم الذى غير مقاييس الجمال ، فى قرية من قرى الصعيد ؟! أجل فى منفلوط . ولا تبادر الى اعلان دهشتك مؤكدا ان معلوماتك التاريخية عن المصور الباريسى الأشهر تنكر هذه الواقعة . دعك من التاريخ الآن ، فليس التاريخ كل شىء فى مجال الفن . ولا أعتقد اننى سأجتهد كثيرا لأثبت لك ما تجسم فى رؤيتى وأنا أقرأ بعض

صفحات من « خليها على الله » حتى اننى اغمضت عينى ومددت ذراعى لاتحسس بأناملى تفاصيل لوحات لوتريك ورسومه .. فى منفلوط .. وقد رسم مصورنا تفاصيل عالم الموصومات على انها حياة عادية . رسم نساء ذلك العالم المظلم باعتبارهن شخصيات انسانية دون اتهامات او مواعظ أو دعوة الى المثاليات ... » (ص ١٢٣ و ١٢٤) .

ويضيف د. نعيم عطية قائلا عن يحيى حقى : « ويمكننا أن نلمح هنا مشهدا رائعا من مشاهد الباليه ، وذلك عندما اختلطت الموسات المنبوذات ذات السمعة السيئة بالأعيان من ذوى الكروش المنبعجة والشوارب الضخمة المنقولة والجباه المقطبة التى تخفى وراءها بلادة حس وغلظة خلق وتصنع للوقار والاحتشام . اختلطت النسوة الموصومات باعلى رجال القرية قدرا . وربما أمكننا أن نتخيل سيماء التأفف على وجوههم ونتخيل شفاههم تتمتم لاعنة اللحظة المهينة التى جمعتهم فيها أوامر المأمور المتحذلق الهمام بساقطات لسن من مقامهم الرفيع . وربما خاف بعضهم أن يصل الخبر الى زوجاتهم الغيورات فيحلن لياليهم الى قطران اسود يصببنه على رؤوسهم . أو ربما تصورنا ايضا فى خضم هذا المشهد من الحركة الزاخرة بعض هؤلاء الأعيان لم يقو على مغالبة حياءهم المصطنع فلمعت عيونهم بلذة اللمسات العابرة والاحتكاكات غير المقصودة بل وغير المتوقعة ، ولكن ربما كان المهم فى هذا المشهد الراقص اجتماع الكل فى واحد وتحقق الوحدة التامة بين من هم طرفا نقيض فى الظاهر بينما هم صورتان لحقيقة واحدة فى الواقع . حقا ، ان الجمال شىء غامض خفى غريب لا يرتبط بالثراء ولا بالحب ولا بالجاه والسلطان ، ولا حتى بالأخلاق . انه قيمة مستقلة قائمة بذاتها » (ص ١٢٩) .

وفى آخر الفصل الختامى يطبق د. نعيم عطية ملاحظات يحيى حقى عن فنية القصة وطرق كتابتها على قصصه ، معتمدا على آراء يحيى حقى النقدية .

وفى ختام الكتاب يتناول الناقد اخيرا الشكل القصصى عند يحيى حقى تطبيقا لآراء يحيى حقى النقدية أيضا فى بعض قصصه . وكان الأفضل لو اقترنت تلك الآراء بعرضه لموضوعات القصص وتحليله لها ، وأن يدلى برأيه النقدى فى أعمال يحيى حقى القصصية .

وهكذا فلأن الكاتب شديد الحب ليحيى حقى ، شديد التأثر به ، فى كتابه عنه ، فقد جاء الكتاب صوتا ليحيى حقى أكثر منه لكاتبه ، وأوقعه حبه ليحيى حقى فى موقف التابع المتأثر وأبعده عن موقف الناقد . ولو نهج الكاتب ، فى كتابه ، على مستوى الكلمة الختامية للكتاب لتلافى الكثير من

الشرح والعرض والتلخيص . ولجاء مدخله للموضوع عن طريق الشكل أو العكس بالعكس . انظر مثلا قوله : « وربما كانت عقلانية يحيى حقى الغالبة على أدبه هى الدافع أيضا الى عدم استخدامه للمونولوج الداخلى ، فهو يتمسك بموضوعية متطرفة الى حد بعيد .. وهو عادة يروى القصة من وجهة نظر راو محايد كثيرا ما يدلى فى ثنايا القصة بتعليقاته وتأملاته حول الموضوع الذى يرويه ، والأحداث التى يسردها ، صحيح ان الكلمات والعبارات المختارة التى تنسج منها القصة تتفق مع مضمونها فينسجم الشكل والمضمون أو بعبارة أخرى يستقى الشكل رحيقه من ذات المضمون فلا ينبوعنه ، ولا تتحول القصة الى مجرد عبارات يؤتى بها لذاتها ، الا أن هذه الكلمات والعبارات تتفق على الأخص وموقف راوى القصة فهو الذى ينتقيها لسرد حكايته .

وقد استطاع يحيى حقى أن يكسر حياء المحافظين فيوسع من نوعيات الصور فى القصة الأدبية ولا يقتصر على الصورة المرئية أو الصورة السمعية بل أضاف أيضا بجرأة تقدر له بالنسبة للسنوات التى كتب فيها قصصه أضاف أيضا صورا حسية وصورا شبقية ، تصل فى بعض الأحيان الى الفحش بحسب التقاليد المتزمتة . لكنها من ناحية الفن تعد اثراء حقيقيا لتجربة الكتابة الأدبية فى مصر . ويبدو يحيى حقى حسيا فى كثير من فقرات أعماله القصصية ، وهو يتلذذ — من خلال فنه — بالروائح والملامس والمذاق ، ويأتى بأوصاف مشحونة بالايحاءات الفسيولوجية ينتقى لها كلمات مخصوصة ... » (ص ١٥٨) .

ففى هذه الفقرة تتمثل الاضافات النقدية المحدودة التى اختتم بها الكاتب كتابه ، كحديثه عن أثر العقلانية عند يحيى حقى فى اختفاء المونولوج الداخلى ، أو عنايته بالصور السمعية والبصرية أو الحسية والشبقية ، ودقة ملاحظته عن اهتمام يحيى حقى بالروائح والملامس والمذاق ، وهى ملاحظة جديدة فى النقد الأدبى العربى ، كذلك مقارناته بين فن يحيى حقى القصصى والفن التشكيلى العالمى .

ايديولوجية الشركات الدولية في العالم الثالث

ترجمة : د. عبد العظيم أنيس

هـذه الدراسة هى الجزء الرابـع والأخير من الفصل السابع بعنوان ((هل للشركات الـدولية محركات للتنمية ؟)) من كتاب (الوصول العـالمى) Ylobal Reach للكاتبين الأمريكيين ريتشارد بارنت ورولاند مولر الصـادر فى أوائل الثمانينيات . وهـو يتناول دور الشركـات الدولية متعـددة الجنسيات فى نشر ايـدلوجيتها الاستهلاكية عن طـريق حمـلات الاعلان والتليفزيون والراديو وكتب الأطفال .... الخ ، وما يؤدى اليه نشـاط هـذه الشركات من زيادة حـدة الفوارق فى توزيع الدخـل فى دول العالم الثالث ، وتفاقم مشكلة الجـوع ، وتغيير العادات الغذائية الى الاسوأ فى الريف والحضر ، وبيـع الاحلام الزائفة الملونة فى الترف والحب والجنس والقوة على نظـام حياة الرجـل الأبيض مـن الطبقة الوسـطى فى الولايـات المتحدة ، وتدعيم مشاعر الانحطـاط ازاء هـذا الرجل ، وبالتالى تشـجيع الانتقاص من الثقافة الوطنية لصـالح ثقافة التبعية الأجنبية .

ومـع أن الأمثلة الواردة فى هـذه الدراسـة تتعلق كلها بأمريكا اللاتينية الا أن القارىء سـوف يرى فى هذه الأمثلة كثيرا مما جرى ويجرى فى مصر فى السـنوات العشر الأخيرة سـواء من ناحية برامج التليفزيون المصرى ذات التوجهـات الأمريكية وحملاته الاعلانية التى تمولهـا الشركـات الدولية ، أو من ناحية تفاقم حدة الفوارق فى توزيع الدخـل ، أو من ناحية مـا يجرى فى الريـف المصرى من تغير فى العـادات الغذائية .... الـخ .

ويهمنى على وجه الخصوص أن ألفت النظـر الى الامثلة الخـاصة عن البرازيل . قطاعا أكد لنا كتاب الصحف الحكومية وتصريحات المسـئولين اعجابهم بالتنمية التى تمت فى هـذا البلد فى ظـل حكم البيروقراطية العسـكرية ودور الاسـتثمارات الأجنبية فيه . لكن ما توضحه هـذه الدراسة ـ والكتاب بمزيد من التفاصيل ـ هو أن الشعب البرازيلى اليوم فى أسـوأ حال من ناحية ضرورات الحيـاة وأولها الطعـام ، ومن ناحية فوارق تـوزيع الدخل ، وبالتالى من ناحيـة السكن والتعليم والصحة . نعم لقـد قامت صناعات معينة بقيادة مشتركة من الشركات الدوليـة والراسـمالية البرازيلية ، لكن جانبا هاما من الناتج القومى قـد اسـتولت عليه هـذه الشركات . واذا كانت ((الثورة الزراعية)) قـد أدت الى زيادة انتاج انماط معينة من المحاصـيل الراسمالية فانها أدت فى الوقت ذاته الى القضاء على الفلاحين ((الهامشيين)) والى مزيـد من الجـوع هناك . وفوق كل ذلك فان على البرازيل أن تسدد ديونا أجنبية تزيد على ٩٠ مليار دولار !

ان علينا ان نتعظ مما حـدث لغيرنا ، فلا نصر على المعنى فى طريق هـو بطبيعة ظروفه مسـدود امامنا ، ولن يؤدى الا الى زيـادة الفقر وامتهان ثقافتنا الوطنية . وكل هـذا يتم لصالح الشركات والبنـوك الاجنبيـة وأصدقائها من وكـلاء شركات الاسـتيراد والتصدير ومقاولى البـاطن وتجـار العملة والمتـاجرين فى قوت الشـعب والمقـامرين بانتاجـه ! .

المترجم

ان المصدر الثالث الكبير لقوة الشركات الدولية فى الأقطار الفقيرة هـوسيطرتها على الايـديولوجية ، أى على القيم التى تحدد كيف يعيش الناس . وفى الفصـل السادس شرحنا كيف أن هذه الشركات فى وضع يسمح لها بتحديد معظم ما يراه الناس فى الأقطـار الفقيرة على شاشة التليفزيون أو السينما ، وما يسمعونه من الراديو ، وما يقرأونه فى المجلات. فالدور الذى تلعبه وزارة الدعاية فى تشكيل القيم والأذواق والسلوك فى البلدان التى تحب حـكومة الولايات المتحدة أن تسميها « مجتمعـات مغلقة » تلعبه الشركات الدولية فى أجزاء عديـدة من « العالم الحر » . ومن خلال التليفزيون والأفلام التجارية وكتب الأطفال واعلانات المجلات تمارس الشركات الدولية تأثيرا متصلا على عقول النصف الأفقر من الشعب المكسيكى مثلا أكبر مما تمارسه حكومة المكسيك ونظـام التعليـم . ان نسبة صغيرة من الشـعب المكسيكى هم الذين يستمرون فى المدارس بعد الصف الثالث ، ونسبة الأمية المعترف بها رسميا هى أكثر من ٢٧٪ . فأثر المدرسة على غالبية السكان زائل بينما يبقى أثر التعرض للتليفزيون وراديو الترانسستور طوال الحياة . وكما يقول (لى بينكمور) وهو يصف خططه فى تسويق بسكوت ريتز Ritz الجـاف « ليس من الضرورى أن يكون الانسان قادرا على القراءة حتى تصله رسالة ريتز » . وقـد اتضحت لنا وجهة النظر هـذه بعد ذلك بأشهر قليلة عندما شاهدنا فلاحا أميا وحافيا فى قرية مكسيكية فقيرة راكبا حماره المحمل بصناديق بسكوت ريتز .

ولا تستطيع دعاية الحكومة أن تنافس قـوة الاعلان . ففى بعض الطرق الرئيسية لمدينة مكسيكو تتنافس شعارات الحكومة الداعية الى النظـافة ، على لفت انظـار الناس ، مع لوحات الاعلان الضخمة التى تعلن عن البيرة وأدوات التجميل والمـلابس الأنيقة ورموز الحياة الطيبـة الأخرى . وهذه اللوحات المعدة بآخر أساليب الاعلان الحديث تقـدم للناس فانتازيا ملونة من الترف والحب والقوة لا تستطيع أى رسالة لوزارة الصحة ـ مهما كان سموها ـ أن تزعجها .

وهكذا تسوق الشركات الدولية بنجـاح فى العـالم المتخلف نفس الأحلام التى تبيعها فى العالم الصناعى . ان تشجيع الاستهلاك فى الأقطار

قليلة الدخل وتوجيه الأذواق المحلية الى المنتجات الموزعة دوليا يعتبر أمرا ضروريا فى « مركز التســويق الدولى » الدائم الاتســاع . ويبرر المديرون الدوليون هذا بقولهم انهم يهذبون الأذواق ويعلمون النــاس من أجل التقدم . فتسويق متعة أن يصبح الواحــد « انسانا متميزا » يعرف الويسكى الجيد ويشربه ، ويمارس سلطة قيادة سيارة من نوع (فيورى) على الطرق البعيدة ، ويهرب الى البحار الجنوبية على طائرات بان أمريكا .. كل ذلك يقدم لاناس الأقطار الفقيرة آمالا فى « الحياة الجيدة » التى يستطيعون التطلع اليها . واعلام الناس بالمنتجــات التى يستطيعون شراءها مثــل الكوكاكولا يفتح للناس آفاقا جديدة ، وهؤلاء المديرون يتساءلون : كيف يمكن أن يكون انتشار ايديولوجية الإستهلاك ــ المتصلة اتصالا وثيقا بتوســع الاقتصاد الأمريكى ــ ضارا بالأقطار الفقيرة ؟

والحقيقة أن الاجابة على هذا الســؤال تتوقف مرة أخرى على ماذا تعنى بالتنمية . فاذا كانت أولويات التنمية هى التخفيف من المشكلة الأكثــر الحاحا ، أى الفقر الواسع النــاتج عن البطالة واللا مساواة فعندئذ ينبغى أن نستنتج أن لانتشار ايديولوجية الشركات الدولية نتــائج مدمرة عديدة . فأولا ــ ورغم ادعاء (جاك ميزوروج) أن الشركة الدولية تأخــذ بيد الناس وتعمل على المساواة ــ نلاحظ ان استراتيجية هذه الشركات تدعــم فعــلا الفوارق الطبقية الحادة الموجودة فى الأقطار الفقيرة . فمعظــم الشركات الدولية تستهدف أساسا مناطق الرخاء فى هذه الأقطار المعدمة . ان (بيتر دراكر) وهــو أبو فكرة مركز التسويق الدولى يبين أنه فى داخــل « الفقر الجماهيرى الواسع » الذى تمثله الهنــد هناك « اقتصاد حديث له حجمه يضم عشرة فى المــائة أو أكثر من سكان الهند ، أى خمسين مليون نسمة » . ومديرو شركة (نا بسكو) يقدرون أن عملاءهم المحتملين فى البرازيل ــ وهــو سوق دخلوه حديثا بحملة اعلان ضخمة ــ ليســوا أكثر من عشرين مليــون من مجموع الســكان البــالغ عددهم ١٠٥ مليون نسمة . ومن الواضــح أن السلع الرأسمالية الغالية مثل الســيارات والكمالية مثــل الســاعات والكاميرات الدقيقة والخدمات الباهظة مثل السفر بالطائرة الى نيويورك .. كلها متاحة لجزء صغير جدا من الســكان فى الأقطار المتخلفة ، وان كان هذا الجزء يمثل من ناحية الأعداد المطلقة سوقا له اهميته . وهذه السلع غالبــا ما تكون مستوردة وتستهلك نقــدا أجنبيا شحيحا . وهكذا فان الأقلية غير الثابتة والتى تشجعها الاعلانات على تبنى عادات الأجزاء العليــا من الطبقة المتوسطة الأمريكية فى المــأكل والملبس والسفر تعيش حياة مستوردة .

ان التنمية ــ كما يوضح (روبرت هايلبرونر) ــ تعنى أكثر من مجــرد زيادة النمــو الاقتصادى فى داخل هيكل اجتماعى معين . انهــا « تحديث

لهـذا الهيكل ، وهى عمليـة تحتـاج الى اعادة تكوين لهـذا المجتمع فى ادق صفاته خصوصية وفى أكثرها عمومية » . فالتغيرات الهيكلية والمؤسسة فى الحكومة وفى نظـام التعليم والصـحة ، وفى نظام توزيع الدخل ، وفى تحديد الأولويات الاقتصادية...هى كلها شرائط واضحة لأى هجوم جاد على مشاكل الفقر والبطـالة واللامساواة . ومع ذلك فان لعضـوية الصندة بالمجتمعات الفقيرة فى نادى الاستهلاك الدولى أثرا مهدئا على أى حماس لديهم للاصلاح . وفى أمريكا اللاتينية تلحظ هذا النموذج فى طالب الجامعة الراديكالى وهو يجلس فى استسلام يحتسى البيرة أمام تليفزيونه الملون فى منزله الوثير بالضواحى . فهؤلاء الذين يستأجرون متعهم بالتقسيط لا يحبون — مهمـا كانت الدوافع الثورية الكامنة فيهم — أن يفـكروا فى التغيير الاجتمـاعى او يصنعوا شيئا من أجله .

ما هو تأثير تصدير الأحلام على هؤلاء الـذين لا يستطيعون الانغماس فيها ؟ منذ زمن قريب عبر (توماس واطسون) رئيس شركة آى.بى.ام عن قلقه قائلا « اذا ازدهينا بثروتنا أمام هؤلاء الناس فسوف ندفعهـم اما الى اليأس أو الحقد أو ثورة من نوع لم يشهده العالم من قبل » . وفى الخمسينات كان العـاملون فى ميدان التنمية مهمومين « بثورة التوقعات المتصاعدة » . ووفق نظرية هذه الفترة فان فلاحى بيرو أو حطابى افريقيـا عندما يرون « مطبخ الغد » فى فيلم من هووليود أو فى برنامج تليفزيونى مستورد ، أو عندما يشاهدون هؤلاء الرافلين فى أشعة الشمس فى اعلانات شركات الطيران .. سوف تتصاعد لا توقعاتهم ودوافعهم للتحسين الذاتى فحسـب بل سوف يتصاعد حسدهم أيضا . واذا سبقت هذه التوقعات باستمرار التحسن فى مستوى معيشتهم فسوف تكون هنالك ثورات سياسية فى كل العالم المتخلف .

ان الشواهد الكمية عن تأثير الاعلان على نسبة الـ ٤٠٪ الى ٦٠٪ الأفقر من السـكان فى العـالم المتخلف شحيحة . فهؤلاء ليسوا بالـذين تستأجر شركات الاعلان لاستقصاء أحوالهم . والبحوث فى هذا الاتجـاه قليلة ومعظمها انطباعية . ولكن ما لدينا يوحى بأنه لم يكن «الثورة الاتصالات» التى يتحدث عنها المديرون الدوليون الأثر الثورى الذى خاف منه البعض فى الخمسينات ، وانما الأثر العكسى . وتقـول (ايفا نجلينا جارسيا) خبيرة « الاتصالات الاجتماعية » بجامعـة فنزويلا المركزيـة ومستشارة شركتى الاعلان (والتر طومسون) ، (ماك كان ايركسون) وغيرهما من الشركـات الدولية : « ان أهم وأوضح نتـائج بحوثها عن الاعلان هو أن الهامشيين (أى القادرين بالكاد على أن يعيشوا) يفقدون احساسهم بالفروق الطبقية . انهم بالتأكيد يعتقدون أن هنـاك فقراء وأغنياء ، لكنهم جميعا متاح أمامهـم نفس السلع الاستهلاكية » . انهم جميعا يسمعون راديـو الترانسستور

ويشاهدون التليفزيون . ومسألة أن يكون لديهم المال لشراء هذه السلع هى مسألة حظ ، والحظوظ تتغير . ولقد قامت شركة (جونسون واكس) بعمل مسح لهؤلاء « الهامشيين » فى فنزويلا ووجدت رد فعل مشترك فى كل هذه الأكواخ التى ليس بها أرضيات « ليس لدى ارضية لكى أدهنها بالشمع ، لكنى أستطيع شراء الشمع اذا أردت » . وهكذا فان من النتائج الثانوية لحملات الاعلان هو اعطاء العائلات التى ليس لديها ضرورات الحياة احساسا زائفا بالانتماء الى الطبقة الوسطى .

لقد اذهل الأستاذة (جارسيا) — وهى تجرى بحوثها — سطوة رسالة الاعلان على الناس . فالجمل والشعارات التى تتكرر كل بضع دقائق على الراديو والتليفزيون — خصوصا فى المنازل التى ليس لديها وسائط أخرى للاتصال بالعالم الخارجى — تتحول الى « اكليشيهات ذهنية » كما تسميها (جارسيا) فعندما تسأل (بضم التاء) عائلة فى حى فقير عن اسم الشامبو الذى تستعمله يكون رد الفعل العام هو استعادة — كلمة بكلمة — شعارات الشركة الجارية « لأنى أريد شعرا جميلا .. »، أو « لأن جونسون تصنع الأجود ... » ... الخ . ولما كان السوق الفنزويلى صغيرا تحاول الشركات باستمرار تنويع منتجاتها للوصول الى نفس الناس . فمنذ أربع سنوات كان مسحوق الصابون (اجاكس) هو مفتاح السعادة فى غسل الأطباق . أما الآن فقد دخلنا فى عصر الصابون السائل !

وتوضح الأستاذة (جارسيا) أن أحد النتائج الهامة لحملات الاعلان **المستوردة هو أن « قيم أمريكا يعاد انتاجها فى فنزويلا فيما يتعلق بالجنس والحب والسمعة والعرق .. الخ » . فاليوم فى فنزويلا « تقيس ربة البيت سعادتها بما اذا كان لديها مبرد (ثلاجة) .. بينما فى الماضى كانت سعادة الزوجة تتمثل فى وجود أطفال لديها وفى اعتمادها على زوجها ، بل وحتى فى أن تكون لديها مشتروات وان كانت لا تتباهى بها ». وتنتهى الأستاذة (جارسيا) الى أن الاعلان يخلق تبعية نفسية . وشعور الانسان بالاحترام الذاتى انما يتحدد بما يشتريه** . والواقع أن هؤلاء الناس يقولون « ان أمنى — الأمن العاطفى — يتوقف على ما أستهلك ». ان للاعلان شعبيته فى أوساط شديدى الفقر فى أمريكا اللاتينية. وبينما ينزعج قليل من المثقفين والسياسيين الوطنيون من تأثير نشاط وكلاء الاعلان فان غالبية الناس يبدو وكأنهم يقبلون المنطق الذى تعطيه وكالات الاعلان لنشاطها . فالمعلن (بكسر اللام) هو بمثابة الصديق الذى يخبرك عن الأشياء المدهشة فى العالم التى لم تكن تعرف أصلا أنها موجودة .

ان لايديولوجية السوق تاثير سياسى على الفقراء فى هذا القرن مشابه لتاثير كنيسة الدولة فى القرون الماضية . ولكن بينما كانت الكنيسة تهدىء بؤساء الأرض بوعود الجنة فى حياة مقبلة .. تبيع وكالات الاعلان الدولية السلوان من خلال الاستهلاك الآن وعلى هذه الأرض .

ومن خلال مضمون برامجها ورسالاتها الاعلانية أصبح للتليفزيون تأثير جمعى على الأقطار الفقيرة . والدراسات التى أجريت عن تأثير التليفزيون فى بيرو تسمى توحى بأن الفقراء يحتضنون ثقافة التليفزيون لأنها تقدم لهم فانتازيا جديدة تتيح لهم الهرب من الهيكل الطبقى الجامد فى بلادهم . انهم لا أمل لديهم فى التطلع الى وضع الطبقة الوسطى فى بلادهم ، لكن المطابقة البديلة مع ممثلى المسلسل « مهمة مستحيلة » لن يكلف شيئا . (وخلال العملية — كما يوضح وليم شرام — تزاح القيم التقليدية كالدين والأدب وهدوء النفس لصالح القيم المستوردة من برامج التلفزيون المنتجة فى الولايات المتحدة كمتعة النجاح ، ورعشة العنف ، وبهجة الاستهلاك) . ومنذ سنوات طويلة لاحظ العالم النفسى مظفر شريف عند تحليل برامج التلفزيون الأمريكى ان الوسائط الجماهيرية « باختيارها وتأكيدها على تيمات معينة على حساب أخرى تؤدى الى خلق وادامة مشاغل للأنا لا تهدد الأوضاع القائمة . فالقيم التى يؤكدها التلفزيون لا تساهم فى عملية التغيير الاجتماعى » .

ان المسوقين الدوليين ليسوا مقتنعين بأن هناك شيئا خاطئا فى نشر متعة الاستهلاك فى الأقطار الفقيرة . يقول (بيتر دراكر) « ان فتاة المصنع أو المتجر فى ليما أو بومباى تريد أصبع أحمر الشفاه .. وليس هناك سلعة أخرى تعطيها هذا القدر من القيمة الحقيقية فى مقابل سنتات قليلة » . وحقيقة أنها تعانى على الأرجح من سوء التغذية وليس لديها مكان مقبول تعيش فيه لا تعنى أنها تنفق فى سفه . وخبير الاعلان الدولى (ألبرت ستريدز برج) يقول فى مجلة (عصر الاعلان) بأن علينا أن نخلص أنفسنا من « الأفكار التقليدية عن الاحتياجات البدنية للرجل الفقير . فالمغزى النفسى لانفاق ماله لشراء راديو ترانسستور قد يكون أكثر أهمية من الفائدة البدنية الناجمة عن انفاقه المال على المأكولات الضرورية» انها نظرية مثيرة خصوصا عندما تطبق على قطر مثل بيرو حيث يبدأ عدد غير قليل من الرضع حياتهم بمخ مصاب — وربما غير قابل للاصلاح — نتيجة سوء التغذية .

ان خلق واجابة رغبات مثل أصابع أحمر الشفاه وراديو الترانسستور بينما ضرورات الحياة الأساسية تتراجع للخلف انما يديم البؤس الجماهيرى فى الأقطار الفقيرة ويعقده . (فى بعض قرى بيرو مما

يثير الشفقة أن تشاهد قطع حجارة مدهونة لتبدو وكأنها راديو ترانسستور . والفلاحون العاجزون لفقرهم عن شراء راديو حقيقى يحملون هذه الحجارة دعما لمركزهم) . ان للشركات الدولية القدرة على أن تحدد ما يعطى وما لا يعطى « الاشباع النفسى » . وانه لأمر مخادع أن نتحدث عن « مطالب المستهلك » عندما يكون هو ذاته معرضا لتوجهات التكنولوجيا الحديثة فى التلاعب بالناس .

ما هى الآثار الاجتماعية البعيدة المدى للاعلان على اناس يكسبون اقل من ٢٠٠ دولار فى العام ؟ الفلاحين الذين يبحثون عن وجود لهم من خلال قطعة صغيرة من الأرض ، سكان الاحياء الفقيرة في المدن الذين يعيشون على مهن شاذة وعلى كنس القمامة ، جيش الخدم ذوى الأجور المنخفضة ، عمال الحصاد ، وعمال المصانع الذين يستقبلون معظم ما يتعلمونه من خلال صور وشعارات الإعلان ؟ ان احدى الرسائل التى تبدو واضحة تماما هى أن السعادة والانجاء ولون البشرة الأبيض هى كلها أمور متصلة ببعضها البعض . وفى أقطار مثل المكسيك وفنزويلا حيث معظم السكان مازالوا يحملون آثارا قوية من أصولهم الهندية نجد أن لوحات الاعلان التى تصف « الحياة الطيبة » المعروضة للبيع تصور دائما رجالا ونساء شقر الشعر ، زرق العيون ، وأمريكى المظهر . وأحد نتائج هذا الاعلان عن أن « الأبيض هو الجميل » هو تدعيم مشاعر الانحطاط التى هى أساس العقلية الاستعمارية الراكدة سياسيا .

وفى المجتمعات التى حققت خطوات حقيقية فى اتجاه حل مشاكل البؤس الجماهيرى والبطالة واللامساواة تمثلت الاستراتيجية التنظيمية الأساسية فى تعبئة الجماهير عن طريق تشجيع مشاعر الانتماء كأفراد وأعضاء فى جماعة وطنية . لقد أنتبه الزوار المتتالون للصين وكوبا وتانزانيا وكوريا الشمالية الى الحماس الحقيقى للناس للمساهمة فى ما قيل لهم مرارا وتكرارا بأنها تجارب اجتماعية عظيمة . وفى هذه الأقطار يطلب (بضم الياء) باستمرار من الناس أن يؤمنوا بأنهم « شعب جديد » قادر بامكاناته وطاقاته على تحويل مجتمعاتهم بطرق لم تعرف فى تاريخ البشرية ، والنداء الأساسى المدعوم من قبل الدولة هو الاعتزاز الشخصى والوطنى . وعلى العكس فى المجتمعات التى تكون فيها وكالات الاعلان بمثابة وزارة الدعاية نجد النداء المعاكس هو الذى يصدر . والنتيجة هى تشجيع الاستخفاف بالثقافة المحلية والتبعية للثقافة الأجنبية . ويحكى المحلل النفسى (ميشيل ماكوبى) قصة زيارته لصانع فخار فى قرية مكسيكية يصنع أطباقا مرسومة رائعة من النوع الذى تدفع فيه أسعار مرتفعة فى نيويورك . ومع ذلك — ولتكريم زائره — قدم الصانع له طعام الغذاء على أطباق بلاستيك تباع فى محلات (وولورث) . ورسالة المعلن الدولى

الخفية فى الأقطار الفقيرة هى بالدقة « لا انت ولا ما يمكن أن تخلقه يساوى شيئا ذا وزن . ولسوف نبيع لك حضارة » .

ان الشواهد تتجمع فى السنوات الأخيرة بأن غذاء نسبة ٤٠٪ — ٦٠٪ الأفقر من سكان العالم يزداد سوءا بالفعل . وفى دراسة لمعهد بروكنز عن مشاكل التغذية الدولية يلاحظ (الان بيرج) أنه بينما زاد انتاج لحم البقر فى أمريكا الوسطى بشكل درامى خلال الستينيات فان استهلاك الفرد من اللحم فى هذه البلدان قد زاد زيادة هامشية أو انخفض . وفى كوستاريكا ، وهى أشد الحالات تطرفا ، زاد انتاج اللحم بين أوائل الستينيات وعام ١٩٧٠ بمقدار ٩٢٪ . ومع ذلك هبط استهلاك الفرد من اللحم بمقدار ٢٦٪ . والسبب كما يلاحظ (بيرج) هو أن اللحم لا يصب فى البطون الأمريكية اللاتينية وانما فى مطاعم الهامبرجر فى الولايات المتحدة . وفى الهند حدث هبوط فى انتاج واستهلاك اللبن لكل فرد ولما كان البيض يكلف ما بين ٤٠ ، ٧٠ سنت للدستة فان هذه الأسعار تصبح مانعة لاستخدام البيض كمصدر للبروتين . (خلال عام ١٩٦٩ بلغ استهلاك الأمريكى المتوسط ٣١٤ بيضة بينما كان استهلاك الهندى المتوسط ٨ بيضات) . ان تدهور القوة الشرائية الحقيقية لفقراء العالم وتدفق القوى «الهامشية» الى المدن يعنى أن عددا أكبر من الناس يأكلون طعاما أسوأ من ذى قبل . (فى الهند — يقول بيرج — لابد أن يكون للأسرة دخل من أربعة الى خمسة دولارات شهريا قبل أن تكون قادرة على تناول وجبة ملائمة . لكن أكثر من ٦٠٪ من السكان يكسبون أقل من ذلك) .

ان الآثار المهلكة لمشكلة الجوع فى العالم واضحة . ففى البرازيل يمثل الأطفال دون سن الخامسة أقل من خمس السكان ، لكنهم مسئولون عن أربعة أخماس الوفيات . ووفق دراسة (بيرج) فان سوء التغذية هو السبب الأول فى ٥٧٪ من حالات وفيات الأطفال من سنة الى أربع سنوات فى كل أمريكا اللاتينية . ان المعدلات العالية لوفيات الرضع ذات صلة وثيقة بمعدلات المواليد المرتفعة التى تميز الأقطار الفقيرة (والعائلات الفقيرة فى الدول الغنية) . فالناس فى هذه الأقطار ينجبون أطفالا أكثر بأمل أن يعيش بعضهم . ويقدر (بيرج) أن حوالى بليون فرد فى العالم يعانون اليوم من آثار سوء التغذية ، وأن أكثر من ٣٠٠ مليون طفل يعانون من تأخر شديد فى نمو أبدانهم بسبب أنهم لا يأكلون ما يكفيهم . ويقول خبير التغذية (مايرون وينيك) : « أكثر فأكثر تتدعم الشواهد بأن سوء التغذية فى الطفولة يؤثر بشكل دائم على عقول الأطفال الذين عانوا منه » . وحتى كل حالات سوء التغذية الأقل قسوة تسبب التبلد واللامبالاة التى يختار المراقبون الأجانب الأصحاء غالبا أن يسموها كسلا ، ففى الهند مثلا يقدر (بيرج) أن نقص فيتامين أ هى السبب فى العمى لأكثر من

مليون نسمة ، وأن تكلفة العناية بمليون اعمى طـــوال حياتهم بمعدل ٢٥ دولار فى العام هى أكثر من بليون دولار .

وفى نهاية الأمر ينبغى الحكم على ادعاء الشركات الدولية بأنها محركات للتنمية على ضوء أزمة الجوع فى العالم . فالطعام للبقاء على قيد الحياة والمحافظة على القوة هو أكثر احتياجات الانسان ضرورة ، وسوء التغذية الشديد هو فى آن واحد نتيجة للفقر وسبب له . فالطاقة واليقظة الذهنية والابداع ترتبط كلها بما يأكله الانسان . كتب جورج أورويل يوما : «أعتقد انه يمكن التدليل عقلا على أن التغير فى الغذاء أكثر اهمية منتغير العروش بل وحتى التغير فى الديانة » . لقد حدثت تغيرات مثيرة فى الغـــذاء وفى توزيع الطعام حول العالم فى زماننا ، ولقد لعبت الشركات الدولية دورا هاما فى هذه التغيرات .

ان مشكلة الجوع ــ كما بدأ يفهم خبراء التغــذية ــ لا تستجيب لأى حل فنى بسيط . (ان « الثورات الخضراء » التى كثر الحديث عنها والتى زادت المحاصيل بشكل درامى باستخدام هجائن جديدة ومخصبات وجرارات ... قد فاقمت من سوء توزيع الدخل وسوء التغذية فى مناطق عديدة من العالم لأنها قضت على الفلاحين « الهامشيين » الذين لم يكن فى مقدورهم تبنى التكنولوجيا الجديدة) . ان زيادة انتاج الغذاء لا تعنى بالضرورة طعاما أكثر للفقراء . والدارسون لمشكلة الجوع فى العالم مثل العالم المكسيكى (كرافيوتو) يدركون الآن أن مشكلة الحصول عــلى ضرورات التغذية الجيدة ينبغى أن تعالج كمشكلة بيئية ، بمعنى أن سوء التغذية هــو ثمرة تفاعل دقيــق بين مجموعة من الاختلالات الاجتماعيــة والاقتصادية والغذائية . لقد أصبح واضحا أنه يستحيل تحسين الغـــذاء دون تحسين توزيع الدخل والعمالة والأوضـــاع الصــحية . ولهـــذا فان الأفكار التى راجت عن التنمية خـــلال الستينيات يعاد النظر فيهـــا الآن على ضوء مكتشفات جديدة . مثلا كان يظن أن الأمهات فى أمريكا اللاتينية يعطين أطفالهن الرضع ثريدا قليل البروتين بدلا من اللبن بسبب جهلهن . وبدا الحل الواضح عندئذ هو حملة من منزل الى منزل تدعو الى شرب لبن أكثر . لكن اتضح للدكتور (كرافيوتو) أن لدى نســـاء الهنود فى ريف المكسيك فهما أفضل من هؤلاء الأطباء ذوى النوايا الحسنة الذين يقدمون لهن النصح . فالسبب فى أن الأمهـــات لم يتحمسن لاعطاء أطفالهن لبنـــا هو أن كثيرا من الأطفال كانوا يموتون من الاسهال . فالبروتينات مثـــل البيض واللبن واللحم مرتع ممتاز لنمو البكتيريا ، بينما المواد قليلة البروتين مثل الثريد ليست أماكن ملائمة لنمو الجراثيم . وهكذا يستنتج (كرافيوتو) أن ثمن بقاء « الهامشيين » فى مجتمع غير قادر أو غير راغب فى تحسين الأحوال الصحية هو سوء التغذية .

وبينما يظل من المهم ان نفهم هذه العلاقات البيئية التى تساهم فى مشكلة سوء التغذية ، فان السبب الرئيسى للجوع يظل كما كان دائما : اكل أقل مما ينبغى . والسبب المعتاد فى أن الناس يأكلون أقل مما ينبغى هو أنهم ليس لديهم ما يكفى من النقود . فالتدهور المطلق فى استهلاك الملايين الذين يمثلون نسبة من ٤٠٪ الى ٦٠٪ الأفقر فى العالم هو نتيجة مباشرة لزيادة التمركز فى توزيع الدخل . ان غذاء الطبقة الوسطى فى أجزاء كثيرة من العالم يتحسن بشكل درامى . فالأجيال الجديدة من اليابانيين أطول قامة وأكبر وزنا من الأجيال السابقة ، أما الشرائح الدنيا فقد أصبح بقاؤها على قيد الحياة أكثر صعوبة .

ان (ماريا سوزا) أم — عمرها ثلاثون عام — لخمسة أطفال (بعد وفاة طفلين) وتعيش بدون ماء ساخن وبدون مجارى أو كهرباء فى كوخ من الطين فى شمال شرق البرازيل . وفى عام ١٩٧٢ أجرت صحيفة « وول ستريت جورنال » مقابلة صحفية معها ، ومما قالته : « ان الأحوال أسوأ اليوم مما كانت . فنحن الآن نحصل على بيضتين فى الأسبوع ، ولا نستطيع شراء برتقال أو موز » . ان احصاءات البرازيل توضح أن منطقة شمال شرق البرازيل تنمو بمعدلات أسرع من معدل النمو الوطنى الهائل الذى متوسطه ٩٫٨٪ سنويا فى الفترة ١٩٦٨ — ١٩٧٢ . ومع ذلك يقول تقرير لوزارة الخارجية الأمريكية عن هذه المنطقة : « بالنسبة لهؤلاء العمال الذين يعملون كاملا أو بشكل جزئى من بين الثلثين الأدنى أجرا من قوة العمل ... لم يزد الدخل الحقيقى فى السنوات الخمس الأخيرة وربما انخفض » . وتلاحظ صحيفة « وول ستريت جورنال » أن المصانع التى اندفعت الى الظهور فى المنطقة نتيجة حوافز ضريبية حكومية وعوامل أخرى تستخدم الآن حوالى ٩٠٠ الف عامل . لكن حوالى ثلثى هؤلاء العمال يحصلون على أقل من ٣٠ دولار شهريا ، وهو الحد الأدنى الذى تعترف به احصاءات الحكومة لكى يبقى الانسان على قيد الحياة فى المدن . وفى المزارع يعيش ٨٠٪ من العائلات على أقل من ٥٠ دولار فى العام . ومعدل وفيات الرضع هى ثمانية أمثال مثيلاتها فى الولايات المتحدة . ووفقا لخبير تغذية يعمل فى هذه المنطقة ويدعى (نلسن شيفز) فان « ٢٠٪ من أطفال الحزام الساحلى للمنطقة يعانون من سوء التغذية الى حد اتلاف أمخاخهم بطول الحياة . واكثر من هذا ان ملايين فى المنطقة يقعون فريسة أمراض منهكة تستنزف طاقاتهم وتؤدى الى الوفاة المبكرة » .

وعن واحد من هؤلاء — مانويل جوزى ٣٧ سنة — تتحدث صحيفة وول ستريت جورنال) فى تحقيقها السالف الذكر فتقول انه بلغ من

الضعف بسبب الجوع حدا لم يعد قادرا معه على العمل فى حقول قصب السكر حيث يمكن أن يكسب ٦٠ سنت يوميا ، وهو « يمشى حوالى ١٥ ميل فى طريق دائرى الى (ريصيف) ثلاث مرات اسبوعيا للشحاذة حتى يعول زوجته الحامل وأطفاله الثلاثة . أما أطفاله الخمسة فقد ماتوا ».

وينبغى القول ان الشركات الدولية قد عقدت مشكلة الجوع فى العالم من ثلاثة نواحى . فأولا ساهمت هذه الشركات فى تمركز الدخل وزيادة البطالة . وثانيا من خلال سيطرتها على مزيد من الأراضى الزراعية فى الدول الفقيرة عقدت الادارة الراسمالية للزراعة مشكلة توزيع الغذاء . فالأنسب تجاريا هو زراعة محاصيل عالية الربح للتصدير بدلا من زراعة قمح أو ذرة أو أرز لاعالة سكان محليين ليس لديهم قدرة على دفع الثمن . فى كولومبيا مثلا نجد أن تخصيص هكتار لزراعة القرنفل يحقق ايرادا قدره مليون بيسوس فى العام بينما تؤدى زراعة هكتار قمحا او ذرة الى ايراد قدره ١٢٥٠٠ بيسوس . ونتيجة لذلك فان على كولومبيا مثل معظم الأقطار الفقيرة فى أمريكا اللاتينية أن تستخدم النقد الأجنبى الشحيح لاستيراد مواد غذائية أساسية . ان توجهات التنمية لدى الشركات الدولية تتمثل فى زيادة انتاج مواد كمالية مثل الفراولة والزنابق التى يطلبها سوق المدن الدولية . لكن النقود الناتجة لا تتدفق الى الغالبية الجائعة ، وهؤلاء الذين تعودوا أن يعيشوا على الخضروات والفواكه المحلية يجدون الآن أسعارها فوق طاقتهم . ويحذر الخبير الزراعى (رودولفو ستافنهاجن) من أن المكسيك على وشك أن تواجه أزمة غذاء حادة لأن الادارة الرأسمالية للزراعة التى تسيطر على نصيب متزايد من الانتاج تتخذ من الدولارات — بدلا من البروتين والسعر الحرارى — مقياسا لما يجب أن يزرع ، وأن ما يزرع من غذاء يصدر بشكل متزايد .

وأخيرا فان سيطرة الشركات الدولية الايديولوجية من خلال الاعلان قد ساعدت على تغيير العادات الغذائية للفقراء بشكل سيىء . وابتداء من عام ١٩٦٦ بدأت شركات الغذاء الدولية بحوثا عن أغذية بروتينية قليلة التكلفة مثل حبوب حنطة للأطفال والمشروبات الخفيفة وشبيه اللبن والحلوى والشوربات ... الخ . وفى عام ١٩٦٨ ظهرت مجموعة من هذه المنتجات فى السوق . لقد استجوب (بيرج) عددا من شركات الغذاء والدواء التى حاولت ادخال هذه المنتجات فى الهند ووجد أن « صورة الشركة الدولية هى أهم عامل يؤثر على قرار الشركة فى التدخل » . وبينما هناك « خيط قوى من المسئولية الاجتماعية » يشد بعض المسئولين فى هذه الشركات لهذا العمل الا أن حقيقة أن الدافع الأساسى للعمل هو تجميل صورة الشركة تعنى أن « مساهمة الشركات الدولية فى التغذية

الوطنية هى على الأرجح رمزية » . لقـد اعترفت الشركات التى تم استجوابها بأن منتجاتها الجديدة موجهة الى مستويات الدخل المتوسطة والأعلى . وقال لنا أحد مديرى شركة بريطانية من هذه الشركات الدولية: « انهـا لحقيقة محزنة أن معظم منتجات التغذية التى تسـوقها الشركات التجارية موجهة الى الجزء من المجتمع الأقل احتياجا لها » . وقال مدير آخر أنه « حتى لو حصلنا على مدخلات هذه المنتجات مجانا فان تكلفة التعبئة وحدها تجعلهـا فوق طاقة الغالبية التى هى فى أشـد الحاجة اليها » .

ويقول (دريك جيليف) ـ أحـد خبراء التغـذية المرموقين : « ان صناعة الغذاء فى الأقطار النامية قد أصبحت كارثة ... علامة سلبية ». فهذه الشركات تستخدم حملة الاعلانات للاستفادة مما يسميه (برج) « الوعى الغذائى » . وتبين ابحاث (روى) فى غرب البنجال أن العائلات الفقيرة تشترى تحت تأثير حملات الاعلان أطعمة أطفال من انتاج هذه الشركات بأسعار باهظة بينما يمكنهم أن يشـتروا لبن الأبقار بأسـعار اقل من ذلك كثيرا . لقد اغرتهم الاعلانات ـ بكل زائف ـ بأن الغـذاء المعلب ذو قيمة غذائية استثنائية . وفى منطقـة الكاريبى ـ كما يقول بيرج ـ تسـتخدم الشركات ممرضات للحصول على أسماء الأمهـات حديثات الولادة من المستشفيات ، وللذهاب الى بيوتهن لاعطائهن عينـات مجانية ومواد اعلانية .

وفى دراساته عن تغير العادات الغذائية فى قرى المكسيك وجـد (كرافيوتو) أن السـلعتين التى يريدها الفلاحون ويشـترونها بمجرد تعرضهم لرسالة الاعلان هى العيش الأبيض والمشروب الخفيف . وهكذا يحل العيش محل كعكة الذرة ، وربما كان فى هـذا بعض الكسب من ناحية البروتين والفيتامينات وان كانت هناك خسارة من ناحية الكسليوم. لكن أهم أثر لهذا التغير فى العادات الغذائية فى القرى الفقـيرة هى أن العادات الجديدة تستهلك نصيبا أكبر من الميزانية الغذائيـة للأسرة على ضعفها فالكوكاكولا مثلا هى من ناحية القيمة الغـذائية وسيلة لاسـتهلاك سكر مستورد بسعر عال . ان الناس يحبون طعمها هناك لكن شعبيتها تعود كما يوضح (البرت ستردز بيرج) الى حملات الاعلان لهذه الشركات الضخمة . وهو يقول بارتياح : « لقد كان معروفا منـذ أمد طويل فى أفقر مناطق المكسيك حيث تلعب المشروبات الخفيفة دورا وظيفيا فى الغذاء .. أن الأنواع الدولية من المشروبات مثل الـكوك والبيبسى هى القائدة لا الأنواع المحلية . وبالمثل فان الصبى اللاجىء الفلسطينى ماسح الأحذية فى بيروت يوفر بضـع قروش من أجل كوكاكولا حقيقية بسعر ضعف الكولا

المحلية » . والنتيجة هو ما يسميه خبير التغذية (جيليف) « سوء تغذية لأسباب تجارية » . فليس من الشاذ الآن فى المكسيك ــ كما يقــول أطباء قرى الريف ــ أن تبيع العائلة القليل من البيض والدجاج الذى تعهدته لشراء كوكاكولا للوالد بينما الأطفال يذبلون لنقص البروتين .

ان الشركات الدولية تقول انها غير مسئولة اذا أراد اناس بدائيــون اشباع أذواقهم على حساب أطفالهم وصحتهم ، وهى تقول انها كلمــا حاولت أن تبيع غذاء لا تجد المشترى . لكن الحقيقة هى أن هذه الشركات تستثمر بغزارة فى حملات اعلان لبيع منتجات ذات قيمــة هامشية غذائيــا لاناس هامشيين اقتصاديا . وكمثال على ما يسميه (بيرج) حمــلات « التعليم المعادى للتغذية » التى تقوم بها شركات الغذاء الدولية ظهــور اعلان عن دقيق الذرة به صورة طفل قوى نشيط لاعطاء الانطباع الزائف بأن هذا الغذاء التقليدى لملأ بطون الفقراء هو بالفعل شىء جيــد لهم . ويدعى (البرت ستريدز برج) فى مجلة (عصر الاعلان) أن قرى العالم وقبائله « حريصة على أن تصبح مستهلكة » ، والمشكلة كما يقول هى « ايجاد منتجات يمكن تسعيرها فى حدود قدرتهم المالية ومع ذلك تكون قادرة على تغطية تكلفة الاعلان وتحقيق ربح مناسب » . لقــد نجحت حملات الشركات الدولية فى زيادة اســتهلاك العيش الأبيض والحلوى والمشروبات الخفيفة بين أفقر الناس فى العالم ، وذلك باقناعهم أن المركز والملائمة والمذاق الحلو أهم من التغذية .

لقد استخدمت الشركات الدولية روافعها الضخمة للسلطة ــ راس المــال المــالى ، التكنولوجيا ، المهــارات التنظيميــة ، ووسائل الاتصال الجماهيرية ــ خلق مركز عالمى للتسويق حيث فقراء العالم مدعوون لشراء وجبات خفيفة باهظة الثمن ، ولخلق مصنع عالمى به أقل القليل من العمالة البشرية . ويتضح أن رؤية المديرين الدوليين لما يسمى بـ « العالم الواحد » هى فى الحقيقة رؤية لعالمين مختلفين ... أحدهما يصور الرخــاء المتزايد لطبقة متوســطة دولية صــغيرة العــــدد ، والآخــر البؤس المتزايــد لغالبية العائلة البشرية . فمتطلبات الربح ومتطلبات البقــاء علي قيد الحياة هى فى تناقض واضح .

في ذكـــراه الأولى :

فاروق منيب بين رحلة الابداع ..
وعذاب الموت في الغربة

محمد صدقى

بين الكثير من الكتاب المصريين الذين تجاوزوا على جبهة العمل الثقافى مشاق استمرار رحلة التعبير الأمين عن حلم الشـــعب المصرى فى العـــدل الاجتماعى والحرية منذ الخمسينات حتى اليـــوم .. كان الكاتب القصـــاص فاروق منيب ، الذى تحمل بشرف وأصالة قدرة الصمود وعدم الاستسلام لقسوة ظروف المعاناة الثقافية والحياتية ومطاحنة عذاب الموت فى الغربة ..

تعرفت بالفنـــان فاروق منيب ، الانسان الفلاح الطيب القلب ، الثابت الرأى ، الذى لـــم يعرف اليأس طريقا الى وجدانه فى صيف عام ١٩٥٤ .. وازدادت صداقتنا توطدا حين أصبح رفيقا لنـــا فى ندوة أدبيـــة مغلقـــة كنا نعقدها مساء كل أربعاء ، نحن ستة من الكتاب والشعراء الشـــبان هم جيلى عبد الرحمن ، وتاج السر الحسن ، ونجيب سرور ، وسيد جـــاد ، وبدر نشأت ..

كان مقـــر الندوة احد مقاهى حى عابدين ، وكانت مقهى فقيرة غريبة الطـــابع ، تقع فى نهـــاية حارة ضيقة مسدودة ، تســـهر حتى الصـــباح لا باب لهـــا حتى تغلق ، يتردد عليها عدد من عمال النقش والبـــويات والمعمـــار ..

كنا نسمى هذه المقهى — مقهى الحرامية — اذ لا أحد يعرفها أو يتردد عليها من أصدقائنا المهتمين بالثقافة ، نقضى سهرتنا فيها نحن الستة فقط .. نقرأ لبعضنا انتاجنا من القصص والقصائد والمقالات ، نتناقش ونتشـــاجر ونتسامر حتى آخر الليـــل .

اتذكر جيدا عن تلك الفترة أن فاروق منيب كان قادما مثل أغلبنا الى القاهرة منذ نحو عامين من قرية انشاص بمحافظة الشرقية ، وهى قرية تقع بين اقطاعيات الأسرة المالكة التى كانت تكثر الأحاديث بعد قيام ثورة يوليو عن مآسى حياة فلاحيها ..

كان فاروق منيب بقامته الطويلة وبنيانه الوثيق التركيب ، بصوته الجمهورى الواثق الموحى بالصدق والبساطة ، فلاحا خالصا فى ملابس أبناء المدينة .. غضوبا بالصدق لغير ما يراه حقا ، يجمع بين اهابه كل ملامح وصفات والده الفلاح المزارع الذى لا يملك أرضا ، غير بضع فدادين ، تعد على أصابع اليد الواحدة ، والذى كثيرا ما حدثنا عن حياته وكفاحه الباسل من أجل تعليم أخوته .. لكنه — فاروق — كان يؤمن ايمانا عميقا أنه صاحب حق فى أن يعيش كريما ، وتعيش معه الناس كرماء على غير ما رآهم فى القرية أيام طفولته وصباه .. كان يتحدث بيننا رافضا الواقع الذى نحياه ، آملا دائما أن يسير كل شىء الى افضل .. وأنه رغم أحداث الثورة التى تتدافع أمواجها وتيارات عواصفها فى وجوهنا .. فلابد علينا أن نقبض بعزيمة جسورة وصبوره على مجاديف قوارب أحلامنا وسط العواصف ، نسيطر عليها باصرار .. حتى تصل بنا الى مرافىء تحقيق الحلم بالعدل الاجتماعى ، والطموح الى حريات أوسع فى التعبير وممارسة الوجود المشرف ..

** فى تلك الفترة كان فاروق منيب ينشر قصصه فى مجلات روزاليوسف ، والثقافة الوطنية والآداب ، والعربى ، والاذاعة .. كما كان يختلف الى ندوة رابطة الأدب الحديث كل ثلاثاء ، وندوة نجيب محفوظ فى كازينو أوبرا كل صباح جمعة .. بالاضافة الى لقاءاتنا اليومية ظهرا فى مقهى — القمر — أمام المحكمة المختلطة .. وهو اللقاء اليومى الذى كان يضم عادة الفنانين التشكيليين مصطفى حسين وحسن حاكم كما أصبح عضوا فى جمعية الأدباء ، ونادى القصة ، ثم انضم بعدذلك الى أسرة الصفحة الأدبية بجريدة المساء التى نشرت الكثير من قصصه وتحقيقاته الأدبية . حتى ظهرت له أول مجموعة قصصية باسم — الديك الأحمر — عام ١٩٥٦ تلك التى احتفى بها عدد من النقاد والكتاب .

هكذا بدأ نجم فاروق منيب يصعد ، توالى نشر قصصه ، أصبح معروفا بين الكتاب والنقاد ، بدأت هموم ابداعه الفنى تعلو نغماتها فى مناقشاته ، بدأ فى كتابة مسرحية لم يتمها باسم — التفتيش — وفى تلك الفترة تزوج بزميلته السيدة ثريا حمدى ، وترك كلية الحقوق بعد عامين دراسيين ، ليلتحق بكلية الآداب التى تخرج منها عام ١٩٥٨

كانت معالم حياته التعليمية والثقافية والاسرية قد تحددت أكثر ، وتبلورت أفكاره الأساسية مع ظروف وأحداث تلك الفترة ١٩٥٧ — ١٩٥٨ فى الحلم بوجود تجمع للمثقفين المصريين الذين على شاكلته ، يدافع عن حقوقهم ، ينظم تواجدهم فى الحياة الثقافية .

كان يردد كثيرا فى تلك الفترة « ان تواجدى فى أسرة تحرير المساء ، وأنت فى روزاليوسف ، وغيرك ، وغيرى فى جمعية الأدباء ونقابة الصحفيين لابد أن تجمعه دلالة فكرية لها ملامحها الخاصة ، لابد أن يكون له أثره الفعال والايجابى .. ان تأثير المثقف المصرى قيمته فى أنه هو الذى يكون الرأى العام بالمقالات والأحاديث والتحقيقات الصحفية .. بالخبر .. بالقصة .. بالقصيدة .. لأن تأثيرنا ان لم يشارك فى التعبيرات السياسية والاجتماعية بشكل فعال ، فهو على الأقل سيفسر الحاضر ويرسم صورة موحية بالمستقبل ..

كان يتحدث كثيرا بهمومه وأمانيه ، كان يشكو صداعا دائما يوجعه ، يؤرقه .. كان يشكو مرضا يسميه صمت المثقفين على ما يحدث ..

كان دائما يؤكد بأن المثقف الذى لا قضية له يحيا ويعمل من اجلها هو مثقف سلبى لا منتمى ، يعتز به قارئه صدفة ، ويرفضه صدفة ، لأنه كاتب لا ينتمى الا لأهوائه المتغيرة ومصالحه المتنوعة ، المتحركة الغايات ..

(عالـم فاروق القصصى)

خلال الفترة من عام ١٩٥٦ حتى ١٩٧٨ نشرت لفاروق منيب ست مجموعات قصصية هى الديك الأحمر ، وزائر الصباح ، وأحزان الربيع ، وآدم الصغير ، وعابروا سبيل ، وآدم الكبير .. وهى المجموعات التى تحدد أبرز معالم دنياه القصصية فنيا ، وما وراء رؤياه الابداعية ، وموقفه من الفن والحياة ..

ذلك بالاضافة الى قصصه القليلة الأخرى التى نشرها خلال مرضه فى الغربة ببعض الصحف والمجلات المصرية والعربية ، أو أذيعت من القسم العربى بالاذاعة البريطانية ، ومقالاته ويومياته بجريدة الجمهورية .

أبرز ملامح هذا العالم القصصى كانت روعة اخلاصه الشديد المتفانى فى تصوير حياة الريف والفلاح المصرى حيث نشأ فاروق فى قريته بين أسرته ، ومارس احساسات الطفولة والصبا وبداية مرحلة الرجولة ..

القرية المصرية بكل تفاصيل عالمها ، الفلاح بأمانيه البسيطة ، واقعه المادى وتراثه الانسانى الفلاح الأصيل بعذابات وجوده ، بوداعته ، بحبه للأرض ، وسعادته بالمحصول ، بعلاقات الناس هناك بالزرع والضرع ، بالشجرة والثمرة والبقرة ، بالشادوف والنورج والشاة والحمار ، حتى الكلاب والقطط والطيور تجدها أبطالا يفيض نهر الحياة بهم فى قريته مصطدمين بالواقع يؤثر فيهم ، يستجيبون له ويقاومونه ، ويصور فاروق ذلك التأثير والتأثر الى قارئه فى بساطة وصدق وبراعة فنية .

فى حوار أبطاله الذى يجريه سهلا بسيطا مفعما بالصدق الواقعى، وفى عفوية فنية لها ايقاعها المتميز والمؤثر .

* فى العديد من قصص فاروق منيب تلتمع المعانى الانسانية والأحداث والحوارات بينه وبين أبيه وأمه وزوجته وأولاده .. بين جيرانه .. وعامة الناس من بسطاء الريف ، كما تتجاوب العلاقات الانسانية وتضطرم بين الموظف الصغير والعامل مستقطر خلال وصفه الدقيق البارع عصير القيم الانسانية ، والمشاعر العذبة البسيطة والموحية بجليل المعانى والتجارب .

* لكن الكثير من قصصه أيضا كانت تستخدم الطبيعة المصرية فى الريف ، كأطار بارز موشى بالتفاصيل الدقيقة الجوهرية والذى فى عمقه أحداث القصص .. كان وصفه للطبيعة المصرية فى الريف منفذا للتعبير عن سخائها وكرم عطائها للفلاح المؤمن بها .. العاشق لها ، وعن الثقة فى جهد الانسان المبذول فى العمل الشاق ، ومن قدرات ذلك الانسان الرائع ، وصدق ايمانه بالحياة الحاضرة رغم قسوتها ، ثم عميق ايمانه الازلى مع ذلك فى المستقبل .

* غير أن الأحداث الوطنية والقومية لا تفتقدها قصص فاروق منيب، فهى عادة ما تأتى كخلفية مؤثرة وموحية فى أحداث قصصه .

* فثورة يوليو ١٩٥٢ بما سبقها من واقع عاناه الشعب ، وما أرهصت به من تفاعلات وصدامات وأحداث يرضى عنها ، أو يصارعها ، أو يحلم بتغييرات فيها ، تلوح كأضواء المرايا العاكسة فى ثنايا الكثير من قصصه .. كتلك القصص التى تناولت مباشرة أو ايحاء أحداث عدوان ١٩٥٦ ، والقرارات الاشتراكية ، ونكسة حرب ١٩٦٧ .. وحرب أكتوبر ١٩٧٣.

* حقيقة .. كان فاروق منيب من بين اكثرنا كتاب القصـــة القصيرة زملاء مرحلته المهمومين بمصر حبا لحياة القرية ، وادراكا لفهم نفسيات أهلها ، ولذلك كان تعبيره عن القرية والفـــلاح المصرى ميلاده وملاعب طفـــولته ، حبه وزواجه ، ووفاته ، زراعته وتجارته ، حزنه وفرحه ، صور تفـــوح منهـــا الرائحـــة الحقيقية للريف المصرى وحياته .

كانت اهتماماته بهموم الناس فى قريته عامة وفى مجتمعه الخاص بين زملاء عمله وأصدقائه وقراءه تجد انعكاسها فى أطياف ذلك الحزن الرقيـــق والمؤثر ملحوظة بين ثنايا قصصه ، كما هى واضـــحة فى عناوين الكثير منها ، مثل قصص « تأملات حزينة ـــ الجـــرح والورده ـــ لحظة تعب ـــ سأم ـــ ابتسامة شاحبة ـــ احزان الربيـــع ـــ قرنفلة فى وادى الموت ـــ أحـــلام ضائعـــة ...

ومع ذلك .. فروح فاروق الشامخة النبيلة ، التواقة المشوقة لمبـــاهج الحيـــاة وروعتها .. هى كنهايات الكثير من قصصه أيضا ، ومصـــائر أبطاله ممن يعانون من ضراوة الواقـــع قوية حساسة رقيقة ، دؤوبة الصبر ، مصرة على العـــدل ، تأبى عادة الا أن تتهلل للحيـــاة تفرح بها ، تتصارع معها ، تقـــاوم الاحباط ، وتستجيب للمعاناة حتى تنتصر فى النهـــاية ، أو تموت تاركة بذرة أمل خصب .. عابرة أبـــدا جسر الرجـــاء نحـــو آفاق الحـــلم بعالم عادل وسعيد ..

* ملمح هام آخر من عالم فاروق منيب القصاص .. هو كيف يحكى لك بكلمـــات جملته البسيطة التركيب ، السهلة التعبير ، وببساطة انســـانية مؤثرة وموحية .. لكنها فى بساطتها لا تقل فى عمقها الذى تؤثر به عن بساطة ذكاء القارىء اللماح ..

انه وهو يحكى لك عن عالم الأطفال يعطيك حزن الكبار ، كأنمـــا الزمن والواقـــع المـــأساوى قد أشاخ تجارب أولئـــك الأطفـــال وهم لايزالون فى عمـــر الزهور ..

لكن الأروع من كل ذلك أن فاروق يحكى لك فى قصصه عن الأطفال ، وكأنك تجد نفسك وأنت تقـــرأ كأنما قد تحولت الى طفـــل كبير صديق له ، تعرفه ، وقادر ماتزال على ممارسة الدهشة والانبهـــار من عالمـــه الـــذى يصوره ، أو يحكى لك عنه ..

* حتى وهو يصور لك مأساة الرجل العجـــوز ، والمرأة الصـــبية العاشقة ، والمجروح من ظلم قـــديم قاهر .. تتعذب انت أيضا بأحزانهم

واشواقهم .. فهو يعرض لك تلك الصور والأحداث ببساطة كأنما هو يحكى لك طرائف مآسى الكون وعجائبه غير المضنية .. يجرعك معنى المأساة ، وهو يربت على ظهرك .. يحتضن ذراعك بذراعه .. مبتسما .. تشدد وانت تتأمل معى .. هذه بضع من حياتنا التى لابد أن نتقبلها ، نحياها ، ونحن نحاول أن نغيرها كما عاشها أبطال تلك القصص ..

عن المعاناة .. والغربة .. والنهاية ..

* ... واغيب عن عالم فاروق منيب ورفاق رحلته الابداعية فى عالم القصة أكثر من خمس سنوات لا القاه ، وان كنت أتابعه فيما أسمعه على البعد البعيد عن نشاطه الابداعى وحياته الخاصة ، أو يصل الى خلسة مقرعوا خلال رحلة منفاى معتقلا بالواحات حتى أعود ألقاه فى منتصف عام ١٩٦٤

أعود للقائه زميلا محررا معه فى « الجمهورية » يأخذنى نسهر ذات مساء سهرة طويلة على شاطىء النيل قرب منزله بالمعادى ..

فى غمرة وجد انسانى وثقافى راح يمشى معى على شاطىء النيل صديقه الذى طالما باح له بمكنون خواطره نحوه ونحو ناسه ، يسألنى ويسألنى بالأشواق الفياضة عن تجربتى ، ثم يفيض خلال همومه وأحزان معاناته خلال تلك السنوات الماضية يهمس ويهدر يحكى .. ويحكى ...

« هكذا فى أول يوم من أيام عام ١٩٥٩ أفاجأ يا عزيزى بعجزى عن رؤية الكثير من الوجوه .. لم تكونوا وحدكم .. كانت الغيمات السوداء تظلل السماء كلها حتى نزل المطر ... ثم هكذا نلتقى بعد كل ذلك فى ضوء القمر وستر الليل ، ومصر رغم ذلك رائعة بتحقيق حلم استقلالها الوطنى وقرارات التأميم ، والسد ، وسياسة عدم الانحياز ، والتصنيع والتعليم والأمل فى ثورة ثقافية ، والمسرح قد بدأ يزدهر وكتاب القصة تتواكب أعمالهم .. هل تتصور أننى أفكر فى كتابة مسرحية عن تفتيش الملك قرب قريتنا .. وهيا أين قصصك تنشرها فى مجموعة جديدة ، هاهو حلمنا بمصر القوية تبدو تباشير أضوائه فى الأفق وان بعدت رؤياه ، أكاد أبصرها رغم سدول أستار الليل .. ومع ذلك أشعر أننى منفى داخل ذاتى بمواجع وأفراح غامضة ، لا يستطيع قلمى أن يبوح بكل نجواه كما أريد على الورق مطبوعا منشورا لكل الناس .. المجموعات التى قدمتها لك ليست هى كل امكانياتى فى العطاء ..

* وأحاديثنا معا بعد ذلك شتى تتواكب ، حتى يبدأ بعد شهور يشكو لى من ألم مرض الكلى الذى بدأ ينغص عليه لياليه ويعالجه دون

جدوى ، موزع المشاعر بين القلق والأمل ، ومشاكل العلاج ومجموعته الجديدة « أحزان الربيع » تنشر ويحتفى بهـا النقـاد ، لتتوالى بعد ذلك قصصه ويومياته بالجمهورية ، ويلمع اكثر اسـمه ، تتوطد علاقاته الحميمة بكتاب القصـة فى مصر والعـالم العربى ، يفيض حماسه ، ومؤازرته لى تسعدنى وهو يتحمس لباب « نادى أدباء الأقاليم » الذى أشرف عليـه فى جـريدة الجمهورية ، يسافر معى مشاركا فى عدة ندوات ولقاءات بالأدباء والشعراء فى مدن محافظات مصر النائية ، سـعيدا بالسفر مشتاقا اليه بروح فدائية دون أن يشكو آلام المرض التى بدأت تزداد عليـه وتبدوا علاماتها على بشرته رغم صعوبات السفر وغمرات اللقـاء بالأدباء الشـبان والعودة بعد منتصف الليـل بوسائل مريحـة ومتعبة ، حتى يتأكد له تشـخيص الأدباء بمرض الكلى وخطورته ، وأنه لابد له من السفـر للعلاج بالخارج مع صعوبات تنفيذ ذلك ..

* هكذا يدخـل فاروق دوامة معـاناة المـرض وآلامه الجسدية والنفسية ، ومعامل التحاليل ، والعينات الطبية ، وصورة الكلى من خلف وصورة الكلى من الجانب ، حتى يدخل المستشفى العسكرى بالمعـادى وأزوره مرات لأتعذب كل مرة بلقـائه وهو موجوع مشدود الى أنابيب تغيير الدم .. تروعنى آثار غرس الابر الزرقاء والدامية فى ذراعه ، وقراءة تقارير الأطباء ، وروشتات العـلاج واحاديث الزوار ، بما تعكسه على نفسـيته الشفافة من قلـق نفسى ، مع اصراره على الاستمرار رغم ذلك فى مواصلة الكتابة ليومياته بالجمهورية ، وأحاديث الآمال العريضـة فى المسـتقبل بعد الشـفاء لازالت على شفتيه ..

الشفاء .. والأمل .. والصبر على المعاناة ورحلة طويلة مضنية مع اجراءات الروتين من اجل العلاج بالكلى الصناعية فى لنـدن على حساب الدولة .

ذلك كان هو الأمل الوحيد امامه وأمامنا ..

تجربة مواجهة الموت فى كل لحظة ، والتهديد بخطر عجزه عن السفر ثم السفر والمعاناة فى لندن حيث عدد الأصدقاء يقل .. تصبح العلاقات الحميمة كلمات على ورق الرسائل .. يالهـا من تجـربة تعجز حروف الكلمات مهما أوتيت من قدرة على التعبير عنها .. التجربة التى غالبـا ما ترمى بمن تقدر عليه فى جب مظلم من الاكتئاب واليأس وتفضيل راحة الموت على عذابها وقلقها .

ولكن فاروق منيب بقلبه الكبير العامر بالصبر والقدرة المذهلة على التحمل يستطيع أن يواجه مأساة قطع تكاليف العلاج عنه مرات .. لولا بسالة وقوف زوجته الوفية وأسرته وبعض أصدقائه الى جواره .

مستعينا فاروق فى صبره بقلمه يظل يواصل الكتابة بفــرح طفولى رغم قسوة آلامه وهو يظل يواصل العلاج فى شقته بالحدى ضواحى لندن شهرا وراء شهر ، يقوم صباحا يدخل الخيمة الطبية المقامة فى فناء المنزل، لكى يعهد الى جهـــاز فيها يسحب دمه وينقيه ، ثم يعيده الى شرايين جسده المنهك ..

يفعل ذلك يكرره ثلاث مرات كل اسبوع منتظرا مع الصبر الأليــم دوره للحصول على كلية بشرية بديلة ، حــتى ينالها بعد شهور عــذاب اليم ودائم ، فى جو عزلة مفروضـــة ، حتى يحصل اخــيرا على الكلية البشرية ، وتجرى له عمليـــة زرعها فى مستشفى « رويال » بلندن .. لكن مضـــاعفات العملية تــؤدى الى تقليـــل مناعتـــه الجسدية ضــد أمراض اخرى أخذت تتواكب على تعذيب جسده المنهك .. فيصاب بعــدة أمراض تقاربت بقارب رحلته المضنية الدامية الى شاطىء فردوس النهاية..بعد أحد عشر عاما من عذاب الغربة ، ومنفى المرض ، وآلام الأشواق للأمل ..

— المرفأ الأخير —

وصل قارب رحلة العذاب بفاروق الى مرفأ النهاية .. فماذا كان يتوج حيـــاته العاصفة وأخـــذناه عنه من رسائله لأصـــدقائه المناضلين والأدباء .. ؟!

رسائله التى لو جمعت لسجلت سفرا رائعا يحكى لنا عن الدعوة للصمود ، والصبر على المعاناة ، وحب تراب مصر وأهلها ..

ان أروع رسالة تركها فاروق منيب .. رسالة لم يكتبها بقلمه ، وانما كتبها بلحمه الذى عانى ، ودمه الذى غيره آلاف المرات فى شرايين جســـده ..

تلك الرسالة هى وصيته لزوجتـــه وولديه فى آخر ســـاعات عمره « .. أريد أن يدفن جثمانى هنا فى لندن » ..

لـــماذا اختار فاروق منيب هذا الاختيار الغريب .. وهو المتيم بحب مصر وأهلها .. ؟!

ذلك سر الرسالة التى أراد أن يظل جسده يرسلها من مثواه هناك الينا فى القاهرة ، كلما تذكرناه فى ذكراه ، أو فى أى مناسبة .. رسالة

انه عاش مقاوما ، طيبا ، محبا للجميع .. لا يطلب شـيئا بشكوى .. دون أن يضعف ، أو يغضب أسى لمعاناته ، أو يكتب سطرا يعبر من خلاله عن ضيق أو عتاب ..

* بل لقد أهدانا فاروق فى آخر أيامه وهو يتقلب على جمر المعاناة رائعته التى ظل يكتبها شهورا — رواية أيام الأمل — التى أودع فيها كل أسرار آلامه التى كتمها عن أقرب المقربين اليه .. وهى الرواية التى تحمس لنشرها الفنان حسن فؤاد فى مجلة صباح الخير ، والتى تصور عمق وصدق مشاعره فى المرحلة الأولى من محنته منذ اكتشاف المرض القاتل .. حتى صدور القرار بسفره وعذاب مغادرته وطنه باحساس أنه قد لا يعود ...

*** خاتمة أخيرة**

*** سوف أظل أقول ... لا**

فى آخر قصة قصيرة كتبها فاروق منيب ونشرت بجريدة المساء بعد وفاته يوم ٢٦ سبتمبر سنة ١٩٨٣ بأسبوع تحت اسم — آه .. يازمن — يتحدث فاروق بين سطورها الدامية وكأنه يرثى نفسه .. أو يسجل آخر مقولاته .. يقول :

« .. مرت أمامى اعوام القهر التى تريد ان تحنى قامات الرجال الشجعان ، كما مرت الأيام التى تصنع الارادة والصبر والذكاء ..

هذه الحروف هى سبب سعادتى وشقائى ، حروف الكلمات التى منها كلمة واحدة يمكن أن تودى بالانسان الى حبل المشنقة .. حيث عادة يبدأ الكتاب بكلمة نعم .. ولكننى بدأت بكلمة لا ... وسوف اظل اقول لا .. وانا اعمل ..

.....

وآه.. يا زمن .. بوتقة الحزن تكبر ونا اريد ان انام لاصحو فاكتب .. واكتب ..

شعرت بذراعى الأيسر يؤلمنى .. فى الصباح كنت خائفا ومذعورا، قبلات الأبر فى الذراع لم يعد لها مكان .. الف قبلة وقبلة .. وكل قبلة

بمخاطرة وألم جديد .. جلد الشريان كله يلتهب باللون الأحمر الداكن .. أصبح ذراعى كالعقد اللولى الأبيض ، يريد أن يحافظ على زمردة الحياة ..

.....

كنت أحلم بأن ألف بلاد العالم ، أحمل غطائى فوق كتفى ، أنام فى أى مكان ، واشرب من أى مياه ، وآكل من خيرات الله على وجه الأرض .. الآن طويت الأرض ، حلقت بعيـــدا بعيــدا بعد أن كذبت على نفسى حتى أشعر بالأمان ..

وآه .. يازمن .. أريد أن أتحرر من كل هذا وأطير طائرا أبيض بجناحين خفيفين عابرا القـــارات والمحيطات والجبال والصحراء حـــتى أحط فى موطنى الأصلى ، وطنى .. منزلى .. بين أخوتى .. وهاأنذا أحس بضيق فى صدرى .. أنفاسى تختنق من ندرة الهواء المنعش ..

تطلعت الى سقف الغرفة فاذا به يضيىء بحــروف حمراء قانية .. آه .. يا زمن .. أريد أن أتحرر من كل هـــذا .. لأكتب لزمـــلائى .. لأصدقائى .. وللفلاحين أهل قريتى .. أقول لهم ..

ثم تنتهى القصة ....

* * *

لكى فاروق منيب سيظل حيا .. بموقفه من الحياة والفن .. بحلمه بالعدل .. بكتاباته الصادقة .. الأمينة ..

ولن ننساه ...

دليل المصطلحات الأدبية

اعداد : أحمد الخميسى

شعر (Lyricos) ليريكا :

أصل المصلح من الكلمة اليونانية (Lyricos) أى ما يجرى غناؤه بمصاحبة العزف على القيثارة . والكلمة نفسها مشتقة من كلمة (Lyra) أى القيثارة . ولزمن طويل دل المصطلح على الشعر الغنائي بالمعنى المباشر للغنائية : أى **الشعر** الذى يقوم الانسان **بغنائه** بمصاحبة **الموسيقى** . والسبب فى ذلك هو نشأة الشعر المتشابكة مع الموسيقى والرقص ، ويؤكد « أرنولد هاوزر » طابع النشأة تلك : « الشعر الاغريقى فى أول عهوده ، شأنه شأن الشعر عند كل الشعوب الأخرى فى مرحلتها البدائية ، كان يتألف من صيغ سحرية ، وأقوال تنبؤية ، وصلوات وتعاويذ ، وأناشيد للحرب والعمل . وهناك صفة مشتركة بين هذه الأنماط جميعا ، فمن الممكن تسميتها بالشعر « الشعائرى » للجماهير » . ويقول هاوزر أنه بالانتقال الحاسم من التنظيم العشائرى البدائى الى الملكية الاقطاعية ، اختفت الوظيفة الشعائرية للشعر ، وفقد طابعه الغنائى ، وأخذ « التنغيم والتلاوة يحل محل القيثارة والغناء »(1) . واذن بتراجع القيثارة والغناء ، وتزايد التركيز على العروض ، استقل الشعر ، بالمفهوم الذى نقصده اليوم : الشعر أحد الأجناس الأدبية الثلاثة (الشعر ، الفن الروائى السردى ، الدراما) ، وأضحى المصطلح (Lyricos) صافيا لمفهوم الشعر المجرد ، باعتباره جنسا أدبيا .

ومع ذلك ، يلاحظ الكثيرون ان كلمة شعر فى أغلب اللغات الاوروبية مأخوذة عن (poietike) ، لا عن (Lyricos) ، أيضا فان كلمة شاعر مأخوذة عن (poietike) ، لا عن (Lyrik) . والسبب فى ذلك ان ارسطو أطلق على كتابه « فى الشعر » كلمة (poietike) ، لا (Lyricos) . لأن الشعر بالمفهوم الأرسطى لم يكن يعنى الشعر كما نعرفه أو نفهمه اليوم . فالشعر عنده كان يعنى ويشتمل على : الرقص ، والكلام المنظوم ، والموسيقى . والشعر عنده هو صناعة اللغة ، منفردة ، أو فى اشتباكها مع غيرها من العناصر (الرقص أو الموسيقى) . والشعر عنده هو الخلق المبدع ، والشاعر (أو الصانع) هو الخالق المبدع . ويؤكد أرسطو ذلك حين

---

(1) الفن والمجتمع عبر التاريخ . ارنولد هاوزر . ترجمة د. فؤاد زكريا . دار الكاتب العربى . القاهرة ١٩٦٧ . الجزء الاول .

يقول : « ومن الصنائع ما يستعمل جميع الوسائط التى ذكرنا : أعنى الوزن والغناء والعروض ، كالشعر الديثرمبى والنومى »(١) . و (Lyricos) عنده هى الشعر الذى تجتمع له عناصر الوزن واللفظ والنغم ، تمييزا له عن شعر المديح ، وشعر الملاحم . فى التطور اللاحق فرغ مصطلح (Lyricos) الا من الشعر المجرد ، وان ظلت كلمة شاعر (بالمعنى العام) مأخوذة من (poietike) بالمعنى العام للشعر ، اى الخلق . فيما بعد ، استقر مصطلح (poictike) بالمعنى العام الذى قصده أرسطو ، ولم يعد يعنى فى عصرنا الا ذلك القسم من نظرية الأدب الذى يدرس نظم الآدب والقوانين التاريخية التى شكلته .

وقد عرف أرسطو الشعر عامة بأنه : « اقرب الى الفلسفة ، واسمى مرتبة من التاريخ ، لأن الشعر أميل الى قول الكليات ، على حين أن التاريخ أميل الى قول الجزئيات » .

الشعر (Lyricos) أحد الأجناس الأدبية الثلاثة . ويقول ارسطو أن المحاكاة تقع « **اما بأن يتقمص الشاعر شخصا آخر كما يفعل هوميروس** (وهنا نواجه الأدب الروائى السردى ، حين يرسم الكاتب الانسان فى تفاعله مع الآخرين وفى غمرة تيار الحياة) **وتارة بأن يعرض أشخاصه جميعا وهم يعملون وينشطون** (وهنا نواجه الدراما ، باعتبارها محاكاة للفعل بالفعل) ، **واما بأن يظل هو هو لا يتغير** (أى أن يعبر عن ذاته ، فيكون الشعر) .. »(٢) .

وعرف هيجل موضوع التعبير فى جنس الشعر بأنه : الحياة المعنوية للانسان ، وعالمه الفكرى ، والشعورى . وقد فسر بيلينسكى ، وتشيرناشيفسكى ، ودوبرولوبوف مغزى المعاناة الانسانية (صميم الشعر)، فقالوا أنه من خلال هذه المعاناة تنعكس وتتكشف القوانين التى تحكم حركة الحياة والواقع ، التى تحيط بالشاعر فتحدد له طابع عالمه الباطنى .

وللتعبير عن العالم الداخلى للانسان ، يتوخى الشعر طريق « الصورة الفنية » ، الصورة التى تجمع فى لوحة واحدة بين تفرد الحالة ، وعمومها وتكرارها ، الصورة التى تستخلص العام مما هو خاص . ان التعبير عن الحالات المتفردة للانسان هو الفيصل بين الشعر والدراما والأدب السردى الروائى ، وبفضله يكتسب الشعر ملامحه التى تميزه عن الأجناس الأخرى . وهنا لابد من ملاحظة أن كل حالة متفردة هى من العالم الداخلى للانسان ، وليس كل العالم الداخلى حالات متفردة يصبح الشاعر فيها : « هو هو لا يتغير » .

ولكى يصل الشاعر الى التعبير عن ثراء وتعدد حالات المعاناة الانسانية ، لابد له من التماس امكانيات التعبير فى نسق اللغة الانسانية

---

(١) كتاب ارسطوطاليس « فى الشعر » ترجمة وتحقيق د. شكرى محمد عياد . دار الكاتب العربى . القاهرة ١٩٦٧

(٢) ارسطوطاليس : المرجع السابق .

الداخلية ، لينقل لنــا « ذاتية » الحالة ، وما تضطرب به النفس من انفعالات ومشاعر . ولذلك يسعى الشاعر الى أكثر الأشــكال اللغوية تعبيرية ، الأشكال التى تمنحه القــدرة على التقاط وصياغة ما تمور به النفس فى لغة مشحونة ، وكفء جماليا . ولا شك أن أولوية الانفعال والمعاناة فى الشعر ، تبدو وكأنما تدفع الى الدرجة الثانية : المواقف الحياتية،والسلوك ، والحركة. وللشعر لغته الفنية الخاصة ، القائمة على نظـــام لغوى يعتمد الأوزان المحددة أساسا له ، أوزان تقوم على تتابع معين للحروف الساكنة والحروف المتحركة . من ناحية أخرى تنعدم فى الشــعر الحوادث التى تتــطور ، والشخصية الفنية التى تنبنى أمامنا بحيث نرى حركتها وبلوغها النهــاية ، ووصف السلوك الانسانى ، أى كل ما يشغل عادة مكانة واضحة فى النثر . ويحدث أن يلتمس الشاعر ــ بالشعر ــ وصف حادثة تتطور ، فيرسم لنــا السلوك الانسانى ، ويبنى الشخصيات الفنية ، فيؤلف لنــا : رواية شعرية (انظر « ياسين وبهية » تأليف نجيب سرور ، وذلك قبل مسرحتها) .

فى بعض الحالات الاستثنائية وهى حالات نادرة نجد أنفســنا ازاء « قصائد منثورة » مثلما هو الحال عند شارل بودلير "Poemes en prose" وعند تورجينيف .

فى المجتمع الاشتراكى ، يكتسب الشعر (Lyricos) أكثر فأكثر ، طابعا موضوعيا . ويتضح ذلك عند مايكوفسكى على سبيل المثــال ، حيث «الأنا» (ذات الشاعر) تطابق « نحن » (مجموع الشعب) .

وخلافا للأنواع المتفرعة عن جنس الأدب الروائى السردى ، فــان الأنواع المتفرعة عن جنس الشعر لا تتصف بالفروق الدقيقة فيما بينهــا . وتتحدد الأنواع الشعرية فى الأغلب الأعم تبعــا للمحتوى المعين ، الــذى يعكس جيشان النفس الانسانية . وهكذا ، نعرف نوعا من الشعر بأنــه « الشعر الســـياسى » ، ونوعا آخــر بأنه « الشـــعر الفلسفى » ، أو « شـــعر الحب » (العاطفى) . والأنــواع الشــائعة التى اســتقر عليها الشعر هى : شعر الهجـــاء ، المديح ، الرثاء ، الأغانى ، الأناشيد، الشعر العاطفى ، شعر الطبيعة ، شعر الأعراس ، الشعر الحــوارى ، شعر المناسبات ، الى آخره . وتمتد هذه الأنواع بأصولهــا الى الشـــعر الاغريقى القــديم ، وقد بدا واضحا ــ من بدايات القرن التاسع عشر ــ أن حـــدود تلك الأنواع تضيق على ما يطرحه تطـــور المجتمعات على الشعر من مضامين مختلفـــة .

اقرأ فى العـــدد القــــادم

* الهولوكوست — قصيدة : عبد اللطيف اللعبى

* أساليب العرض الفنى فى روايـــة «خريف البطريرك» للــكاتب الكولومبى «جابريل جارسيا ماركيز» — حســـين عيد

* قراءة أدبية واجتماعيـــة للنص أم نظـــرية علميـــة لفهم الأدب — تيرى ايجلتون
ترجمة وتقديم : منى انيس

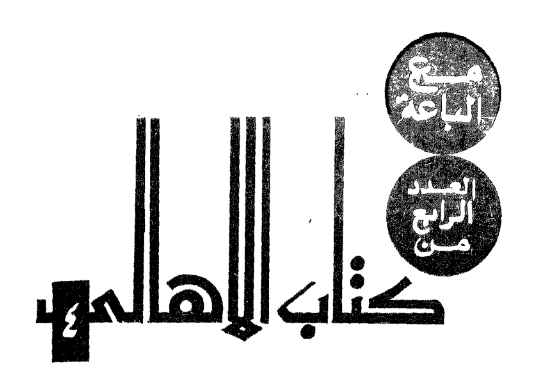
* «هنرى ميشو» شاعر الفوضى الجميلة — اعداد : أحمد اسماعيل

* أدب المقــــاومة — تأليف : غالى شكرى
عرض : صلاح السروى

* ثقافة التليفزيون بعد مسلسلاته — مصباح قطب

* واعمال : وجيه عبد الهـــــادى
طلعت فهمى ... وآخرين

مطبعة اخوان مورافتلى
١٩ شارع محمد رياض — عابدين
تليفون ٩٠٤٠٩٦



محنة التعليم في مصر

د. سعيد اسماعيل على

١٠

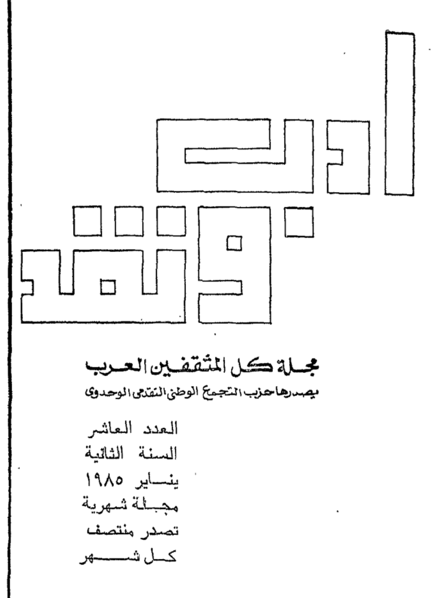
يناير ١٩٨٥

مجلة كل المثقفين العرب

أدب ونقد

[يصد]رها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

لا نجد شيئا جميلا: غربة الثقافي * محمد الخزيجي بين الفن والغناء
د. عبد العظيم أنيس * شعر: خطف فوق الجزيرة العربية
عبد اللطيف النبي * حوار مع الروائي السوري حنا مينه * أصابع
السيطرة الصهيونية على السينما العالمية أمير العمري



مجلة كل المثقفين العرب

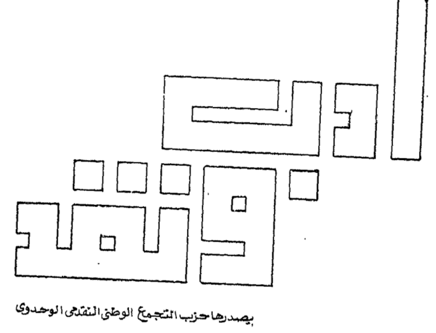
يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

العدد العاشر
السنة الثانية
ينـاير ١٩٨٥
مجلة شهرية
تصدر منتصف
كـل شـهر

□ المراسلات □ حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى - ١ شارع كريم الدولة - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

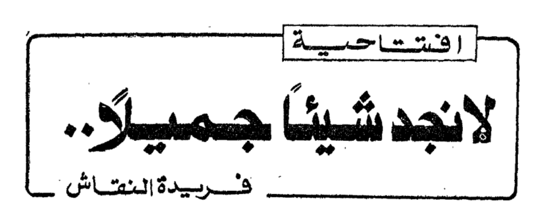
الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولارًا أو ما يعادلها
الاشتراكات فى البلدان الأوربية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها



يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

فى هذا العدد :





قال شاعر شاب .. فى رسالة لمجلتنا ((**انا حزين جدا اذ لا اجد فى هذا العالم شيئا جميلا .. وكلما بدأت الكتابة فاض حزنى على الورق فلا اواصل .. وهكذا ليس لدى شىء كامل ارسله لكم ، فما جدوى الحزن اذا كان لن يغير شيئا**)) .

أفصحت الرسالة عن أحزان كثيرة تتجاوز حدود العالم الصغير لكاتبها ، ولمست ذلك العصب الحر فى صلب العملية الابداعية لهؤلاء الذين يطمحون بكل قوة للتعبير عن فعالية الانسان وقدراته غير المحدودة على تغيير هذا الواقع البائس المغلف بالقبح والظلام الكثيف ، تلك القدرات التى تلوح فى هذا الظلام محدودة ان لم تكن معدومة . وهم : لا يجدون اذن شيئا جميلا .. فهل يكذبون، ويغرقوننا ويغرقون معنا فى التفاؤل الساذج ؟

أم يتحول الادب الى مرثية واحدة تثير اعمق الاحزان وتتنافى مع طموح المبدعين لكى يلعبوا دورا فعالا بأدواتهم فى حياة الشعب ولنا أن نتساءل كيف يستخلصون حقا جمالا ما .. أى جمال .. من تزاحم الناس على الحافلات والطوابير البائسة . ومن خوضهم فى مياه المجارى والقذارة ، واستعبادهم فى علاقات السوق حيث الفلوس وحدها سيد لا يبارى ، واستنزاف طاقتهم الجسدية والروحية فى عالم الانفتاح الوحشى دون رحمة ، كيف ؟

وحيث يضرب هذا القبح فى حياة الناس حتى أعماق الريف والاحياء الشعبية ، وهم يتعلقون بالمثل الاعلى الاستهلاكى الذى

تصـــدره لهم الشركات العالمية العملاقة والوسطاء المحليون ، بل وتحسن خـلق احتياج داخلى عنيف للاستهلاك عبر وســائل الاعلام الضخمة التى تتسلط على وعى الجماهير بقدرتهــا الجبــارة واعلاناتها المثيرة ، وحين يصطدم هــذا الاحتياج بانعــدام القــدرة تنشــأ صور الاحباط والفوضى فى الحيــاة الشعبية ، ويتضاعف اللهــاث المحمــوم لاجل الامساك بهــذا الحلم الاستهلاكى المزوق الجميل بينمــا لا يتوفر الحــد الادنى من ممكنات الحيــاة لقطــاعات كبــيرة من الجمــاهير ... فتصبح الفهــلوة والغش والانانيـــة المفرطة والانسلاخ عن الآخرين والاندفاع الى الاعمال الهامشية المربحـــة لا المنتجـــة — تصبح ســمات مميــزة يسهل التقاطهــا حيث يضيع الانسان غريبــا مرتين فى زحــام واقعــه ، مــرة حين يعجــز عن اشــباع حاجتـــه بما تنتجـــه يــداه ، ومــرة خاســرى حين ينفصل قسرا عن انسانيته من اللهــاث المحموم من أجل الحصول على هذا الذى تنتجـــه يــداه .

فى احدى مسرحيــات « زيــاد الرحبــانى » التى كتبهــا واخرجهــا أثنـــاء احتـــدام الحرب الاهليـــة اللبنانية وقف عامل البنــاء الضخم وحيدا أمام بناية شاهقة وأخـــذ يتحدث اليهــا وكان قد نــزح من القرية بحثــا عن عمل فى بــيروت ..

« اكرهك يا بيروت .. بنيت فيــك كل هــذه العمائر وعجزت عن ان اجــد مــأوى لى .. فيــك كل هــذه الثيــاب الجميــلة ولا ثــوب واحــد يمكننى ان اشــتريه لزوجتى .. اكرهــك يا بيروت » ثــم اخــذ يغنى موالا حزينــا .. كذلك امتــلأت الاغنيــات الثــورية لكل الفنانين الجـــدد من لبنــان وفلسطين .. من العــراق والبحرين ومصر بمثــل هــذه المواويل كما فاضت الاشــعار بالشجن .

يعــلو النشــيد الحزين نعــم ... ولا يكتمل احيــانا كما تقــول رســالة الشــاعر .. حين لا يجد الشىء الجميــل الذى يمكن أن ينتزعـــه بقــوة فــورانه من أســر هــذا النشــيد .

وهو ما يغرى بالتقوقع والابتعــاد عن الواقع بل والقطيعة معـــه ، ثم البحث عن الجمــال فى داخل الانســان حيث قد يكون مخبــأ فى مكان ما بعيــدا عن ذلك القبــح كله ، وحيث لا يدخل هــذا الجمــال النقــى المخبــوء فى تشــكيل اى من علاقات الســوق والبيــع والشراء المحمومة والسائدة اذ يســتحيل أن تكتسب طابعــا انســانيا لانها تســتند الى الانقســام بين الذين يملكون والذين لا يملكون ، وحيث الانسان نفســه سلعة خاضـــعة للعرض والطلب فى سوق العمل ، ولعــل الذين يبحثون

عن صـــور حيـــة وصارخة لهـــذه الحقيقة أن يجدوها على مداخل القرى حيث تنشـــأ طوابير من نـــوع جـــديد يصـــطف فيهـــا الفلاحون الشـــباب وأحيانا الشيوخ حاملين ادواتهـــم القديمـــة وجـــوازات سفرهم وقـــد أداروا ظهورهم للقـــرية فى انتظـــار أن تقع عيـــون حاملى عقـــود العمل فى الخليج عليهـــم للسـفر الى بلاد النفـــط .

نعـــم ... لا نجـــد شـــيئا جميـــلا ... ومع ذلك ...

ورغم هـــذا القبح ، وكثـــافة الظلام الطويل الذى يأبى أن ينجلى ، تلتمع كالشهب تلك الهبات الشعبية العفوية هنـــا وهنـــاك ... تخترق الليـــل وتمضى ، وتتـــرك علاماتهـــا المميـــزة على قبـــح الحـــاضر الـــذى تتشـــكل فى رحمـــه ونقيضـــا له عناصر للجمـــال تحيـــل هـــذا الحاضر كله الى تاريـــخ حى . اذ أن هـــذه الهبـــات تقـــول لنـــا فى الجامعـــات والمصـــانع فى الاحيـــاء الشـــعبية للمـــدن حيث العـــالم السـفلى الضـــارى ، ومن الكفـــور والقـــرى ــ تقول لنـــا ان بـــذور كل تغيير قـــادم تتشـــكل هنـــا من اعمـــاق هـــذه القـــوى الاجتماعيـــة الجديدة التى تنفصـــح شهبها فى اختراقها لليـــل عن مقدمهـــا الجبـــار ذات يـــوم ، تـــلك القـــوى الجـــديدة التى تتأهب .. تتخبط .. تتعثر فى اوصـــال العـــالم القـــديم .. تلفهـــا شـــباكه المراوغـــة من الوعى الـــزائف ، والادب الســـاقط ، وصـــور الحيـــاة المنحلة التى ينتظمها أى عمـــود فقـــرى أخـــلاقى كما تبين بجـــلاء فاضح فى الواقعة التى تتحدث عنهـــا صحف الحكومـــة كل يـــوم عن سهرات بليـــغ حمدى والمليونيرات العـــرب والمصريين وأشـــكال تفسخهم .

من قلب كل هـــذا العفن تتأهب القوى الجـــديدة للفوز بالحرية ... ذات يوم .. وهنا بامكاننا أن نجـــد الشىء الجميل « النـــور اللى ما بعده نـــور » على حـــد تعبير **عبد الرحمن الانبـــودى** .

« فهل نهتف للمظاهرات والاضرابات والهبات الشعبية نتلقى شعاراتها ونعيد صياغتها لتخرج من الحزن فيكتمل نشيدنا نقفز فوق اوصال القبـــح ونصنع الجمال ... فما أجملنـــا اذن وما أسهل مهمتنا » ..

هكـــذا ســـوف يقـــول المبدعون ردا على الاشـــارة المتكررة للهبات الشـــعبية ، وضرورة الانتبـــاه لمعنـــاها الذى يتلقـــاه السياسيون ويحللونه ويستنتجون منـــه .

لكن مهمة المبدعين أصعب طبعا ، ولو كانت هتافا أو تسجيلا وتحليلا لما كانت مهمتهم .. ولما كانت لهم مهمة أصلا ، ولاصبح الادب الثورى شيئا زائدا عن الحاجة يسهل استبداله بالبيان السياسى والشعار والخطب . ويجرى انتاجه بسهولة ودون أدنى معاناة .

من ملايين التفصيلات التى تحفل بها حياة الناس العاديين بوسع المبدع أن يستخلص ما يشاء لينتج الدلالة فى عالمه الملموس المفعم بالمشاعر والانفعالات ، فهو قد يرى فى هذه الهبات الشعبية تكرار بلا معنى لمواقع حدث قبلها فى الماضى .. وكانت ـ فى التحليل الرجعى السطحى ـ بلا جدوى اذ يقولون لنا ... نعم ناضل الناس طويلا جيلا بعد جيل فماذا جرى ؟ صلبوا « سبارتاكوس » زعيم العبيد وقتلوا الحسين فى كربلاء فماذا جرى سرق بروميثيوس النار .. نعم ومازال الظلام كثيفا ، وصخرة سيزيف مازالت تثقل القلب ...

وبوسع المبدع أيضا أن يرى فى تاريخ الارهاب قدرا لا فكاك منه كما فعل **صلاح عبد الصبور** فى **« مسافر ليل »** .. ومن ثم لا يجد شيئا جميلا اذ كل مسعى خائب بالضرورة ، ونحن عميان فى ليل الصحراء « وشيئا فشيئا » تتخلص صورة الاديب والفنان طبقا لهذا الموقف من اجتماعيتها » ليصبح كأنه حكم محايد حكيم يتأمل العالم من برجه العاجى ، يوزع البركات حينا واللعنات أكثر الاحيان ... وتتوارى خلف هذه الصور التى تقدمها أجهزة الاعلام ومسلسلات التليفزيون للاديب والفنان حقيقة الاختيار الاجتماعى والموقع الطبقى لهذا الاديب أو الفنان الذى يعيش مثله مثل الآخرين فى قلب المجتمع .. يأكل ويشرب ويسكن ويدخن ، يحب ويكره ويصارع وينظر من موقعه الطبقى هذا للوحة الكلية للواقع ، تتغير نظرتهوتتطور بقدر ما يرتبط به من مصالح ، وبدرجة الوعى التى يصل اليها حتى يكون بوسعه أن يضع هذه المصالح فى مكانها الذى يختاره .. فاذا اختار العبثية والثبات واللامعنى فانه يقف مع العالم القائم وان بدا ما يخلقه جميلا ، وان اختار الفعالية والتحول والمعنى ، فانه يقف مع التغير مع المستقبل .

تلعب المصالح كما يلعب الوعى دورا رئيسيا أو بالاحرى الدور الرئيسى فى عملية اعادة التركيب لتفصيلات هذا الواقع وعلاقاته وقواه سواء كانت هذه العلاقة بين الطبقات داخل المجتمع او علاقة الانسان بالطبيعة على نطاق الكون .

ان للفنان اذن موقعه الفكرى من ذلك الواقع وله زاوية النظر المتضمنة فى نسيج عمله كما فى رؤيته كلها ، سواء كان واعيا بذلك او غير واع ، سواء اختاره أو انغمس فيه بحكم الضرورة ، وحين يعجز عن استخلاص الجميل من براثن القبيح فانه دون أن يدرى يكون قد سقط فى أسر الصورة الوهمية التى أنشأوها للاديب والفنان ، تلك الصورة التى يبدو فيها بعيدا عن صراعات الواقع بكل أطرافها ، وعن دأب العاملين بكل تجلياته سواء فى مواجهة الظلم الاجتماعى أو فى مواجهة قسوة الطبيعة واستقصائها ، وحينئذ ينظر الى الاشياء فى سكونها الشكلى ، فى قبحها الكلى أو جمالها الكلى طبقا لزاوية النظر واحكامه لاستخدام ادواته ، وتغرق الساحة الادبية فى عمليات نقل ساذجة لجزئيات واقعية حرفية ، أو تغرق فى التعبير عن الهم الذاتى المغلق الفردى حيث الحزن والفرح والقبح والجمال أشياء ومعان تخرج من الروح الى العالم بمحض اختيارها ..

حين اصطدم الفتى فى رواية ((**الافيال**)) **لفتحى غانم** بقبح الحياة ذهب الى أمه وقال لها ـ أنت متبرجة. ثم انسحب من العالم وانغمس فى الدين ومغامرة القتل حين لم يجد شيئا جميلا .

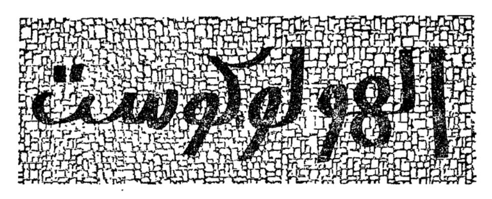
هل نملك وصفه سحرية يكتشف بها المبدعون الجمال ؟

بالطبع كلا .. لكن رؤية الواقع فى حركته وتفاعل قواه وكليته المتحولة أبدا .. سوف تكون عونا وسندا لكن نجد الشىء الجميل .. ونجسده فى شخصيات تحمل فى علاقتها الايجابية بتضامن الناس وجهدهم فى صنع المال الاعلى الجديد مثلا أعلى جماليا موازيا ودالا .

ان الدعوة التى يطلقها ((حنامينه)) الروائى العربى الكبير فى هذا العدد لكى ينتقل المثقفون والمبدعون الى مواقع الطبقة العاملة هى أيضا دعوة للخلاص من مأزق القبح الشامل ... فهناك سوف يكون بوسعهم أن يوظفوا كل مغامرات الشكل على ارض اجتماعية صلبة تفتح لهم باب المستقبل ، وحيث الجمال هو فعالية انسانية فى واقع الحياة يجرى تكثيفها واستقطارها فى العمل الفنى لتلهم الجماهير الكادحة وتحرك مشاعرها ، وتفجر طاقاتها الروحية والعملية جميعا لتتفاعل فى مواجهة القبح الشامل ، فيلعب الادب الجديد وظيفته الثورية على أرقى نحو وأكمله دون أن يكون مطالبا بالهتاف ، ودون أن يستهلكه الحزن ليأكل معه طاقات المبدعين .. فمادة الحياة تنطوى على خامات للفرح أيضا ..

فريدة النقاش

شـعـر



خطـاب فـوق الهضـبة العربيـة

عبد اللطيف اللعبى

لتشريح الحلم أدعوكم

فوق طاولة الجراحة لن تجدوا الجثة المعدة هامدة مصفرة مزرقة مطوعة بالمخـدرات

لن تطالعكم غير عين جاحظة من فوق لوح الوصايا الملفمة المشـعة بشمس الله اللاساطعة على الغرب أو الشرق والهابطة فى هذا القبو السوف تلعبـون فيه آخر بترودولاركم ولا مفر لـكم يا من تركتم خلف الباب أسلحتكم ذات الحدين

كفى ترتيـلا
خطبـا
نواحا
كفى يا رؤساء جوقـة
هذه الأمة المحجوزة
ذات المـأساة الخالدة
ويا هؤلاء الأنبياء الأدعياء
المهديون المحتجبون باتقان
يا زعمـاء استهاض الأمواج البشرية

بنـــداء العصبية العريقة
اخرجوا رؤوسكم
وأسنانكم المنخورة
تحت غشاءاتها الذهبية
اخلعوا اللثـــام
تعـــروا
فلربما نستغنى عن الجدل القاتل
حول جنس الملائكة
أبنـــاء عمهم وبنات عمتهم
وكل العمالقة الأقزام
المندسين فى كل المنعرجات
من دورة تاريخنا المؤزم

فوق لوح الوصايا الأخيرة
تطالعكم العين

أنظروا وانظروا جيدا قبل اعلان تشفراتكم المنهكة لفرط جولانها فى كل المذابح العلنية والسرية : خرفان ، دجاج ، قرابين المهزلة ، مراهقون صغار تجشأتهم مدارسكم وأحياؤكم الجميـــلة وبنوككم البخيلة ، عاداون صـــغار رفعوا راية العصيان عليكم فطاردتموهم حتى الثلث الخالى والقطب الجليدى، صرعتموهم بطعنة خنجـــر دمشقى مرصـــع متوهج ، تركتموهم جثثا هامدة فوق برد الرمل وحر الثلج فلم يقدروا على ارسال آخر صرخة ، آخر رسالة حشرجة لأشقائهم فى العذاب

انظـــروا
وانظروا جيدا
يا جراحى آخر زمان
أنظروا لهذى العين المنتزعة من كل اعضائها
من دورة الـــدم
ونسيج العروق والاعصاب
ذى الرائعة الحيوية
الهادئة ولا ترحم
الحادة حتى الهذيان
الثابتة ولا تطال
المستوعبة الجزء والكل
الصاعقة كالفرانيت
الملتحم بصلبه

والشفافة كل الشفافية
حين كل ينابيعكم
انهــاركم
بحيراتكم
وبحر دموعكم
صارت أكثر تلوثا من ســماء مكسيكو
أو ضفاف « الفانج » بـــ « بيناريس »
لم أعد قابلا للحجز ، أنا الذى أخاطبكم . صوتى هو الشىء المــادى الأوحد الذى يمكننى التجلى فيه

أو تقدرون على اخصاء صوت أو بتر يده ؟ حاولوا العثور على رأس صوت والثقب المتبول منه أو الاشــداء القادرين على ارساء كلابات الكهرباء فيها . فلن تفلحوا ولن تقــدر سيوفكم أبدا على ايلام النسيم الهفهاف وموجه

الأعالى المزهوة
قلت لـــكم صوت
لا شىء غير صوت
لكنه ينطــق
يرى
يقفز ببهلوانية
ويخترق كـــل الأسوار
من فم لأذن
« الهاتف العـــربى »
ولا أدرى كم يطوى من مئات الأميال فى اليوم
كم من قفار يعبر
من مخيمات اللاجئين
الفارين من العدو والصديق
كم من مدن القصدير أقسم الجميع غلاظا
من اليمين الى اليسار
على مكافحتها
كل هـــذا
فالحدود الغيورة
والمياه الاقليمية
والمجـــال الجوى
فيما وراء الدوائر الجهنمية
حيث بـــدأ سم السلطة

ينزف مدرارا

من رئة الجـــلاد

ولئن كنت هــكذا ، فلأنني الجسد السلبى لمــآثركم المجـــرمة . انتم الذين لا تتورعون ، لا تقلمون ، لا تنجرون ، لا تصقلون ، لا تسلخون ، الذين لا تقطعون الجسم اربا صغرى أو كبرى لكلواحدة منها وظيفتها الغريبـــة الذين تنزاون كصاعقة عهود ما قبل التاريخ حيث الانسان يجهل مصـــير المخاتل ولم تتحرر بعد عقدة لسانه ولم يكشف بعد وحـــدة القاهر القهـــار هذا الانسان التائه فى عالم رعبه الأضيق /

آه انكم لا تقتاون
انكم تبيــــدون
لا تعــــــذبون
انكم تستأصلون الروح من جذرها

وهو الحق ، لم تعودوا تنهشون كبد المرتدين،لكن يا لتلذذكم بحشرجات احتضارهم ، يا لهذى المتعة تقوى فحولتكم الخيالية حين تؤوبون للحـــريم مساء فتقع عينكم على سعيدة حظ الليلة ، الخاضعة الحسناء وقد اغتسلت من الرأس الى أخمص القدمين ، حلقت وعطرت وتزينت ، من ستلجونهـــا كالخازوق ولا مقـــدمات للحصـــول على نفس الرنـــة لنفس اليـــأس لنفس حشرجات مرتديكم يحتضرون

آه لهذا العلقم الذى انفث
ذا السم اليشفى الحنين
والهشاشة
هشاشة قشرة الثعبان المتعثر فى تغيير جلده
ذا النفس الينقض
على قرون الثور الخراف
الجامح فى غلصمتى
وذى القرحة النازلة من الدماغ
لتخرج من أصابع الرجل
ذا التشريح للقلب الحى
البـــاخر
المفتـــــوح
المنتزع من عشقى القـــاتل
ياعشقى المجنون
احتاج لألف قلب

لأكبحك
دون أن تمس عدوى الهوان
عذابى الثرى

وقلت لــكم
هـــو صوت
لاشىء غير صـــوت
لكن له عين ضخمة
تبصر النمل الكحلى فى ظلماء العمى المعدى
هـــذا زمن الثوران
المنبىء بالحضرة
وبيروت
أتذكرون
وردة النزف السرطانى
الموشـــومة
على القضيب الأميرى
المنهمر بالنفط
وأرتال أياد مقطوعة مكدسة
فىسيارات سوداء مسدلة الستائر
يقودها سواقون بالبهرجة
نحو مزبلة البحر
وكـــر العقبان
حين فقاعات البسملة تتصاعد
من القصور الخيام
المنصوبة فى ليل الخاجر الأخوية
علىعتبة الصحراء السرية
بـــيروت
من يجنى ثمار المـــوت
حين اختلط الأمر على الآلهة
بـــيروت
من يشفع من يرحم من يرثى
بيروت قفر القلوب
منطقة مجردة من الـــدمع

هيروشيما ياأوشفيتز غرناطة لوركا الخامسة بعد الظهر يادم أوديب يمزق أحشاءه النزول من الصليب يا بغـــداد المسيح الساسى الآخر يحترق

بالحق سبارتكوس قديس اغادير والاصنام (١) يا مكتيزوما (٢) كل الاجناس والقارات الغرقى بالطـوفان أرمـن ، زنج ، أكراد ، هنود حمر ياوردة رياح كل الهزائم قبـور جماعية للقارات الخمس والجبن الكونى يا فلاحين اسقطوا كعناقيد الموز يا مفسدين فى الأرض يعذبون يدانون يحاكمون ينفذ فيهم حكم الاعـدام قبل ان يخفض حجة الله الأعظم سبابته المتهمة يـا كمونات رائعة من هنا وهناك سحقت أطنان وطبقات رماد تشب تحتهـا الجمرة التى لا تقهر .

واقفز على صفحات
فصـول
مجلدات
من السجل المذهـل
لعهود التفتيش الالهية والبشرية
وبيروت فى مكان ما من هـذا القفر
صرخة لا تطـاق
لطفل مصلوب على النصب الأيتم
الناجى من هدم الأوثان
عيناه الجريئتان
شاسـعتان
ومفتوحتان دون هوادة
على خارطة السـماء
والواحـات المحجوزة
من انامل المولودات الجديدة
من اكف المنبوذين
المرمى بهم فى الأقبية الآسنة
للصمت الزاحف
عيناه المفتوحتان
كجرح الأبـدية
طفـل يهمس
« انا رسول صبرا فيكم »
اذن عملاقة
والصحراء
تخترقهـا
عواصف اللامبالاة

(١) سبارتاكوس : قائد العبيد الثائرين ضد روما خلال القرن الاول قبل الميلاد . /أغادير المدينة المغربية التى ضربها الزلزال سنة ١٩٦٠ / الاصنام : مدينة جزائرية أصيبت بزلزالين كبيرين .

(٢) مكتيزوما : آخر امبراطور ازتيكى قتل خلال غزو الاسبان لامريكا .

وكان كان الصمت
غيرك أنت يا بيروت
آه يا جـــرحى
الجسد أضحى جسدين
ها طلقت الاوطـــان الضـــيقة
ومزقت صـــدرى
لأخـــلع قلبه
وأحمله عاليا فوق الراس
لعـــله يصـــير شـــمسا
تنير عتمة تيهنا
فيك يا هذى بيروت
فوق فوق أحضانك
المزروعة سهامـــا
اشـــد شظاياى
حتى الحق برحمك
أطلق العنان لتنبؤاتى
احتاج لهـــذا الجنون الرهيب
اســـلخ جلـــدى
واشـــعل
أحتاج لتحول لا رجعة فيه
فى حنجرة وغضب أجدادى المعتوهين
شعراء الحســـام الخارق
رحـــل الكوكبات التائهـــة
هـــكذا
من جـــديد انبلج
صـــوتا اعصـــارا نيزك الصرخة
عين ما قبل العقل المأســـاوى
عينا صوتا هاربا من لا وعى الابادة
سكران بلا شعور
قوس قزح منيـــع
مرسوما باخر انفاس الشهداء
واراكـــم
يا صليبتى كل الدسائس
بيارق واوشاما موجدة فى العصبية
تجترون وتمضغون
علكة الحقـــد الموروث
صـــوب الجسد العازل

للبؤس اللايحـــد
للحزن اللايحـــد
للتيـــه اللايحـــد
وللعنة التاريخ
أراكـــم
كم هو قاس أن أراكـــم
ولـــكم تؤلموننى
فى جذر الأمل الذى شيدته
بجدارة امتحانات اللهب
على أرضية هذه القـــارة
سخرت نفسى خادم نشأتها
وأقمتها
حجرا بحجـــر
مأربا ضد الهمجية
وحصنا للوجه البشرى
أراكـــم
كم هو قاس أن أراكـــم
رهطا منتشرا
جلادين
كثر عليهم الطلب
جاثمين على بيروت
وممسكين بحافتى الجـــرح
حتى التمزق
هذا الملك لـــكم
هللويا
هللويا
لـــكم الملك !

تفضلوا تفضلوا سادتى . من هنا لو سمحتم . هللويا لعودة الشعب العبقرى المعطاة . أنتم هنا فى دياركم . الارض لمن يغزوها . والعباد لمـــن يخصيها . تفضلوا . ادخلوا بالله لا تمسحوا أحذيتكم الغليظة قبل ولوج حرم بؤس المستأهل . فها هى مخيمات الساقطين والمتسكعين ، أولائك يدعون حقوقا على أرض الميعاد المستحق . يالسذاجة ! بالله لا تلطخوا أيديكم بالتفاهة هاته . كفاكم اطلاق اخوانهم عليهم أو أشباه الاخوان . ذا الفـــرق طفيف جدا . هم متعودون على الاقتتال بينهم . ذى عاهة وراثية عريقة : غزوات ، عين بعين ، فدية الدم . اتركوهم يمرون . اتركوهم يفعلون . يكفى رفـــع سماعة الهاتف . وسوف تحصدون أنقى ثمار الأشغال القذرة .

آەبابى يار(٣) مى لاى(٤) مسادا
ەن سيمنح حق الحياة والمـوت
ابـــد الآبـــدين
بعد خلو الســـماء
وقحط الضمائر المـــكرر
وبأى حـــكم
ستختم المساواة فى المـــوت
وسيطفأ ظمأ هذا الحنين النوعى
فى عمق القلب
تلك الحاجة اللاعقلانية
لترك اثر
حلقـــة ذاكـــرة
او اشارة حنان بسيطة
لمقامنا على وجه الأرض
وهى نـــار
اقصـــف
وعجل بنفاذ الـــدم المشتهى
حسبك اتقان اللعبـــة
بـــكل برودة
أقصف من الأعلى الى الأسفل
هرم الاعمـــار
اقصـــف
مبـــــاشرة
واختزل طول الصرخـــات
اقصـــف
حيثما اتفق فى كل الآفاق الرحبـــة
اقصـــف
قصفك رحمـــة
يخلص من الـــم العيش
اقصـــف
يا هـــذا
يمنع الوداع
القبلة الاخيرة
شواهد القبـــور

---

(٣) بابى يار : مجزرة رتكبها النازيون ضد اليهود .

(٤) مى لاى : مجزرة ارتكبها الامريكيون ضد الشعب الفيتنامى .

اقصــف
نبعـــا
وابــلا
بـــرا
بحـــرا
جـــوا
اقصــف
لا تنس
افتــح القبــور
كل القبــور
واقصف

تقولون ((هولوكوست)) ! هراء ، بهتــان ، عودوا للقواميس الجيدة . نتراهن ؟ ارايتم ؟ هذا المصطلح مخصص . مقارنة ما لا يقــارن . يا للطيش! واين كنا من حديثنا ؟ هللويا ! تفضلوا سادتى . من هنا لو سمحتم . لنتقدم بشكل ممنهج . عجبا ! كم من صحف ، دور نشر ، مراكز ثقــافية . قمــة الادعاء ! هم عرب ، ويفكرون ، يكتبون ، ويجهدون ذهنهم . ارســلوا الأضواء الكاشفة ! قصف ! جيــد جدا . لنعد بهم لنقطة الصفر . لنعــد عوضهم . لنعد والا فهم غير قادرين على الأمر . يجب ان يبداوا من البدء . تعلم اصول المنطق ، الحساب ، الكتابة ، القــراءة ، فى المقررات والمراجع المنقحة من ديوان عهدهم المذهب ، شوائبهم الخطابية وبلاغتهم المعتلة

عن يمينكم سادتى ترون البنوك . هل نرسل الأضواء الكاشفة ؟

ــ لا ! ذلك اهون الشر . شريطة قبولهم بالمقدس الأقدس : حرية عبور الأفكار والبضائع . لنبحث بالأحرى جهة العمارات والاحياء الآهلة بالرعاع حيث تحفر الجرذان هناك ويختبىء الثعلب الملثم وتطعم النسوة فى حليب اثدائها الجرثوم المشبوه لغريزة الاجرام . اضواء كاشفة ! قصف ! وبعدها بعثروا الملح ، وليصــب العقر هــذه الأرض الجحودة ، وليعم فيها امائنا المعقر خالدين فيهــا ابدا

بيروت
يا هذى الأم الشرسة
جــرمك الفـــائر
وعينـــاك المفتوحتان
صوب سمائك المدلهمــة
بجحافل الطــير

دون أن تدرين
هل هم عقبان احتضارك
أم اسراب عنقاء الصــــحراء
تحترق بلهيب انبعاثك
نـــم
نم يا غربى المـــدلل
نم على أمجـــادك
المسقاة بالدم الأخرس
واختر نســـيانك
عاهاتك
اكسير شبابك
واغتبط فى حـــرير مناعتك
تجشأ واقم المـــآدب
التهـــم
تقيــــأ
والتهم من جـــديد
احتفظ بدمعك الشحيح
على مجاعاتنا الخيالية
عتو الطغـــاة فينا
احكام النير على اعناقنا
احتفظ بصدقاتك المختلسة
من وراء خزائننا المثقوبة
من خزان قمحنا والرجال
احرس جيـــدا حدودك
نســـاءك
وقلبـــك
شيد ستارك الحديدى
واســـوارك
واختنق بوعيك الأشقر
لـــم اعد قادرا
على صلبك فوق جراحى العالية
لـــم أعـــد قادرا
على الصراخ
من ضفة العـــوز هاته
وفتات خيرات هذه الدنيـــا
كفى من شحذ مخالب الشبح المرعب

لأخترق بطن سباتك الرخـــو
كفـــانى
من حرفة ايقـــاظ الجثث
هذه بيروت
أضعها حـــدا مضـــنيا
بين العـــدل والهمجية
ولن أقـــول أكثر من هـــذا
آه بيروت
أستحلفك .
لتحل المعجزة
لتحل المعجزة !
صمت
صمت
على طول وعرض هذا الوطن
صمت
صمت
فى صحراء القلوب وقفز الأيادى
صمت
صمت
فى الأبواق الشرسة المتخنة بالنفط
صمت
صمت
فى البلاطات الذليلة وردهات العجز
صمت
صمت
فى الشوارع المحاصرة بالمذابح الأخوية
صمت
صمت
يجثو على مدن الصفيح المحتلة
صمت
صمت
فى الجرائد الحذرة والكتب العجفاء
صمت
صمت
فى المقاهى المطوقة بالعسس، والتلفزة
صمت

صمت
بين كل العشاق فى زمن الحقد
صمت
صمت
فى المـــآذن المنخورة بضوء القمر
صمت
صمت
على الحـــدود الآمنة المنزوعة من الكرامة
صمت
صمت
ثم صمت يلد الصمت من أحشاء الصمت
ولا صرخة لا صرخة لا صرخة
صمت
صمت
على طول وعرض هذا الوطن
وأنت
يا هذا المنشق الراعد
أيها الطالع من شقوق الاجماع الأقدس
والصارخ كمبعوث من المجرات المجهولة
فتسقط فى بقاع الخراب المهجورة
هذا الصوت الذى ينشرك
ويعيد تكوينك
كرصاصة انشطارية
فى جسدك الكونى
يا أنت
العين الهائمـــــة
مرشح لـــكل تيـــه
أو تظنك قادرا على تفجير الينابيع
اطلـــق الزلازل
انزال الكبريت والنـــار
بالمـــدن الآثمـــة
يا هذا الكائن الخرافى
الجحود بالخـــرافة
تمهـــل
وتأمل

قبل الضــغط على الأزرار
وانظر مليــا لآلية عصرك الجهنمية
لتشابك حيلها
وقواها العميــاء
فيلزمك تعلم كم من صنع مبتذلة
كى تخترق صرختك
حاجز الصــوت
وتلحــق اضرارا
بغاب الأحاديات
المعفن كوكبنا
وها انت
تائهــا دون رجعــة
تطارد حتى فى دماغك
الجلاد الفــافى
الملتف على نفسه كالثعبان
ها انت
تركت وراءك
كل ما له الاسم
والوظيفة
وكل السلطة
ورميت فوق كتفك
كيس زاد حريتك الأوجد
وانطلقت مع الفجــر
فى سميك المــديد
وها انت
على مشارف الملتقى الاخطبوطى
للموت / الانبعاث
كوليد قبل الأوان
عمره مائة عــام
يرفــع زجــاجة الوقــاية
ليواجه صدمة الشمس
واذ يتنفس اول جرعة هواء
يعيد خلق الحيــاة
بســر
يا هذا الانسان الشره

المرصع بالاسرار
كل درب فريضـــة
هيـــاج بصـــائر
ونجمة غابة عـــذراء
تتـــلألأ
فى غياهب المقبـــل
نحـــوك يا بيروت
هى ذى صلواتنـــا
وطوافنا مدججين بضعفنا اللايحد
وبحناننا المصون
رغم شيطان الحقد الأعمى
وشـــبح الابـــادة
والتعصب الكاسح
حرب الديانات
حرب الأعصـــاب
والتملك
نحـــــوك
يا بيروت
هى ذى أيدينـــا المقطـــوعة
الأنجم المسافرة فى الأعين
وسراب الأحلام ـــ الطيـــور العنقاء
التى تنقر مخنـــا
اليـــك
ذا الليل الضائع المعـــالم
حيث نكد
لتعزيز الســـــماء
بكوكبات جـــديدة
اليـــك
أمراضنا الشائنة
هذا العقم المصيب لملكاتنا الرؤوية
اليـــك
همساتنا المكتومة
فى جلبة الازدراء والغطرسة
اليـــك
صمتنا المصهور كالفولاذ

المتوهج بجمرة الأسئلة
اليــك
قافلة غمنا
أرتال المنبوذين الملتحفين باكفانهم
من يدفعون جزية الخطيئة الأصل
اليــك
ما تبقى من قوانا العقليـــة
نحن الذين لا نعرف من ملجـــأ
غير هذى الأرض
الآوية اجدادنا
والواهبتهم عشق الافتتان والفواتن
ثمـــار القلب
واليـــد
اليــك
هذا انتماؤنا المطلق
نشيد نزف كرامتنا
اليــك
شفافيتنا
دون يافطة العـــرق
الـــدين
واللـــون
النحن رجـــال فقط
نمثل صوب ميزانك الأرهب
اليــك
رهافة عواطفنا
قلبنا الخافق كقلب يمامة
نضعه فى بطن كفك
قبل ان نترك المقـــام
كى تدلين
أمام ضميرك
بحكمك الحـــق
بحكمك الحق

أبو القاسم الشابي ناقدا

محمد الحمّار
تونس

لقد عرفت تونس فى الثلث الأول من هـذا القرن حركة نشيطة فى النقد الأدبى ساهم فى بعثها نخبة المثقفين الذين أقبلوا على مطالعة الصحف والمجلات والآثار الأدبية الصادرة فى المشرق العربى وخاصة فى مصر حيث أزدهرت حركة التاليف والنقد وحيث بدأت المعاركة بين رجال الأدب حول القديم والجديد .

فكان لهذا أبعد الصدى وأعمق الأثر فى هؤلاء المثقفين الذين ما لبثوا أن نشطوا بدورهم فى التاليف والنقد . وتجلى هذا النشاط الأدبى خصوصا مع أبى القاشم الشابى الذى خاض غمار الأدب وهو مازال شابا ، فسار بشعره فى دروب منطيقية ، وراح ينقد الأدب العربى القديم .

فما هو رأى الشابى فى الأدب العربى ؟ وما هى طريقته فى النقد ؟ وهل كان جديرا بصفة الناقد الأدبى الحق ؟

قبل الاجابة عن هذه التساؤلات ، يحسن بنا أن نتعرف على الشابى نفسه ، فنقول انه من مواليد مارس ١٩٥٩ ببلدة الشابية بالجنوب التونسى . تعلم بالكتاب ثم التحق بجامع الزيتونة حيث أحرز على شهادة « التطويع » سنة ١٩٢٧ . ثم التحق بمدرسة الحقوق ليدرس فيها القانون حتى سنة ١٩٣٠ ــ الا انه ابتداء من هذا التاريخ اخذ يشكو مرض القلب الداء العضال الذى أودى بحياته فى ٩ أكتوبر ١٩٣٤ .

ولقد عاش أبو القاسم فى بيئة اجتماعية جامدة وظروفسياسية سيئة، لكنه حظى بثقافة دلت على ولع بالأدب والعلم ، اذ انه طالع نصيبا وافرا

من آثار الأدب العربى القـــديم ، ومن روائع الأدب الغربى المترجم ، هذا علاوة على شغفه بالأدبالعربى فى المهجر الامريكى ، واطلاعه على حركات التجديد والخصومات الأدبية فى المشرق العربى .

وقد خلف لنـــا آثارا أدبية عديدة نذكر منها « أغانى الحيـــاة » وهو ديوان شعر ، ومجموعة من الرسائل الأدبية بعث بهـــا الى بعض الأدباء فى تونس ومصر وسورية . أما آثاره فى النقد الأدبى فنذكر أهمهـــا وهو كتاب « الخيال الشعرى عند العرب » ــ فما هى الظـــروف التى ظهر فيها هذا الكتاب ؟ وما هو صداه ؟

جوهر الموضـــوع :

كتاب « الخيال الشعرى عند العرب » : ظروفه وصداه : « الخيـــال الشعرى عند العرب » محاضرة ألقاها الشابى غرة فيفرى سنة ١٩٢٩ ، على منبر قاعة الخلدونية(١) ، تحت اشراف جمعية قدماء الصادقية . فكان لهـــا أبعد الصدى فى أوساط المثقفين الذى انقسموا الى شقين : شـــق المعجبين بآراء الشابى فيها ، وشق المنكرين لها ــ وهكذا كانت هـــذه المحاضرة ــ حسب شهادة محمد الصـــالح المهيدى (٢) ــ الخطوة الاولى أو الحجز الأساسى لمـــا عرف فيما بعد بالصراع بين القـــديم والحديث ــ ولا نبالغ اذا قلنا ان هذا الكتاب أحسن ممثل لطريقة أبى القاسم فى النقـــد التطبيقى ــ واذن فكيف تنـــاول الادب العربى بالدراسة والنقد ؟ وما هى آراؤه فيـــه ؟

من الخيـــــال

أخذ ناقدنا يدرس الأدب العربى منطلقا من عنصر أساسى من عناصر الخلق الأدبى والابداع الفنى ، الا وهو « الخيال » ، فبحث عنه فى مختلف المظاهر الجمالية التـــالية : الأسطورة ــ الطبيعة ــ المرأة والقصة . لكنه بعد سعيه المضنى وبحثه المعنى عاد بخفى حنين ، فساء ظنـــه فى الادب

---

(١) الخلدونية معهد للثقافة العربية والعلوم العصرية الحـــديثة أنشىء سنة ١٨٩٦ بتونس العاصمة تقرب جامع الزيتونية .

(٢) هو أديب تونسى معاصر للشابى وصديقه .

العربى لا لشىء الا لادراكه أن حظ هذا الأدب من الخيال الشعرى ضعيف الم يكن منعدما .

فقد بدأ محاضرته بالحديث عن الخيال ، فبين « أن الخيال ضرورى للانسان » ، نشأ منذ الأزل وسيبقى الى الأبد « مادامت الحياة حياة والانسان انسانا » . الا أن الانسان الأول كان لا يميز بين ما هو خيال وما هو حقيقة ، ولم يقدر على هذا التمييز الا بعدما تطورت نظرته الى الحياة ومختلف مظاهرها . ثم يقسم الشابى الخيال الى نوعين :

١ ــ الخيال الفنى أو الشعرى وهو خيال « اتخذه الانسان ليتفهم به مظاهر الكون وتعابير الحياة » .

٢ ــ الخيال الصناعى او المجازى وهو خيال « اتخذه الانسان لاظهار ما فى نفسه من معنى لا يفصح عنه الكلام المألوف » الا أن النوع الأهم عند صاحبنا هو الخيال الشعرى الذى أقام عليه بحثه فى الأدب العربى ــ أما الخيال الصناعى فان ابا القاسم يتبرأ منه ، ناعيا اياه بالجمود والعقم والجفاف ــ لكن حبذا لو جمع بين كلا النوعين من الخيال حتى تكون دراسته مستوفية حظها من النقد والتحليل .

وبعد ذلك يتحدث الناقد عن الأساطير العربية فيقسمها هى الأخرى الى نوعين : الأساطير التاريخية والأساطير الدينية . أما الأساطير التاريخية فيعلن أنه سيطرحها من بحثه بدعوى معقولية خلوها من الخيال الشعرى ــ واما الأساطير الدينية فهو يرى أنها « لاحظ لها من وضاءة الفن واشراق الحياة » لأن الآلهة العربية فى العصر الجاهلى « أنصاب بسيطة ساذجة شبيهة بلعب الصبية وعرائس الأطفال » .

وهكذا نفى عن الأساطير العربية كلها المسحة الخيالية ، مقارنا بينها وبين الأساطير اليونانية ذات « الخيال الخصب الجميل » ــ لكن فات الشابى أن يدرك ما يبحث عنه من خيال ، فى تلك الاساطير التاريخية التى أهمل النظر فيها . الا تكفيه دليلا على ذكر أسطورة عنترة وحدها ، تلك التى نسجت من وحى الخيال العربى وان كان بطلها حقيقيا ، وربما كان هو الآخر خياليا اختلق له تلك الأشعار خلف الأحمر ومن لف لفه .

وأما الاساطير الدينية المنسوبة الى العصر الجاهلى فلا يمكن البت فى شأن حظها من الخيال الشعرى مادمنا نعلم أن الاسلام قد محاها أو محا أغلبها ، من العقول لتنافيها ومبدأ التوحيد ، الا أن البحوث الحديثة

اثبتت أن الاوثان والانصاب العربية كانت محاطة بهالة من القداسة والسمو والوهم والخيال باعتبارها ممثلة لقوى ما ورائية مدبرة للكون .

ثم ينتقل أبو القاسم الى الحديث عن الطبيعة وجمالها المؤثر فى النفوس، متسائلا عن حظها من عناية الأدب العربى فى مختلف أدواره.فيرى أن الشعر العربى فى العصرين الجاهلى والاموى كان خاليا أو كالخالى « من التغنى بمحاسن الكون ومفاتن الوجود » ، لأن حديث الشاعر عن الطبيعة لم يكن ليأتى الا على سبيل الاستطراد ، وان أتى فبأسلوب خلو من « روح الشاعر المتذذة المعجبة » ، وذلك بسبب ظهور هذا الشعر فى أرض كالحة جدباء لا أثر للبهجة والجمال فيها — أما العصر العباسى فقد ظهر فى شعره أثر الطبيعة مع أبى تمام والبحترى وابن الرومى لأن البيئة الطبيعية والحضارية التى عاش فيها هؤلاء الشعراء حركت فيهم السواكن، وحببت اليهم الطبيعة ، فتغنوا بسحرها وجمالها فى مختلف مظاهرها وشتى الوانها . الا أن شعر الطبيعة فى هذا العصر كان — حسب رأيه — قليلا بالنسبة الى ما هو عليه فى الشعر الاندلسى الذى كان أحفل بهذا الفن من غيره . ورغم قلته هذه فالشابى يؤكد أنه « أبعد نظرا وأعمق خيالا وأدق شعورا منه فى الأدب الأندلسى » ، لأن الشاعر الأندلسى أعتبر الطبيعة « وسيلة جامدة من وسائل اللذة لا منبعا خالدا من منابع الالهام » .

وينتهى المطاف بناقدنا فى هذا الشأن الى تقديم نماذج من شعر الطبيعية لشاعرين من شعراء الغرب هما « لامرتين » الفرنسى ، و «فوت» الالمانى ، وذلك لكى يتسنى للقارىء أن يدرك « الفرق بين الرنة العربية الساذجة البسيطة وبين الرنة الغربية العميقة الداوية » . وهكذا نراه يفضل الشاعر الغربى على الشاعر العربى فى مجال الحديث عن الطبيعة والنظر اليها .

أما المرأة فتنة الفتن وينبوع السحر والحب ، فيرى ناقدنا أن الشاعر العربى قد هام بها وناجاها لكنه لم يكن ينظر اليها « نظرة سامية فيها طهر العبادة وفيها معنى التقديس والاجلال » ، وانما تغنى بها فى شعره « ليتحدث عن ملهاته الساحرة التى الفى عندها متعة الجسد ومنهل الشهوات » . وحتى الشعراء العذريون المعروفون بالحب الروحى السامى فهو يعتبر أن الفرق بين نظرتهم ونظرة أصحاب الغزل الاباحى ، الى المرأة، ليس فرقا كبيرا لأن أولئك وهؤلاء اشتركوا فى وصفها وصفا ماديا سافلا دنيئا . ويعلل الشابى هذه النظرة السافلة الى المرأة ، فيرجعها الى سببين:

أولا : اعتقاد العربى ان المرأة رمز الغدر واللؤم .

ثانيا : عدم تمتع المراة بحقها من الحرية عبر مختلف العصور .

ولهذا لم تظفر المراة فى الأدب العربى بحظ وافر من التقديس والاجلال والعشق الروحى فكان شعر الغزل خاليا من كل سمو انسانى وخيـــال شعرى .:

على أن هذا الأمر لم يكن خاصا بالغزل وحده بل كان يشمل الفن القصصى ، وذلك بسبب ان هذا الفن لم يستقل بنفسه فى الشعر العربى ، اذ كان ممزوجا بأغراض أخرى كالفخر والغزل وما الى ذلك ، لكن الشابى يستثنى من الشعراء العرب كلهم ، عمر بن أبى ربيعـــة الـــذى اعتبر أن القصص عنده كاد يستكمل قواه .

أما النثر القصصى فقد عرفه الأدب العربى فى « الف ليـــلة وليـــلة » و « كليلة ودمنة » ، كما عرفه فى «مقامات» ابن فارس والهمزانى والحريرى، غير أن صاحبنا لم يجد الخيـــال الشعرى الا فى « رسالة الغفران » للمعرى، لأنها « خير ما ألف فى النثر القصصى خيـــالا ومغزى » . ومهما يكن الأمر فانه يجزم بخلو هذا الفن من نقد للحياة وتحليـــل لظواهرها ، وبالتـــالى بانعدام الخيـــال الشعرى فيه ، وذلك لاسباب ثلاثة يحصرها فى اعتبـــار القصص اما وسيلة امتاع كما هو فى شعر ابن ابى ربيعة ، واما حكمة توعظ ومثلا يضرب مثل « كليلة ودمنة » ، واما نكتة أدبية ونادرة لغـوُية كمقامات الهمزانى والحريرى .:

وبعد هذا يجمع أبو القاسم كل نتـــائج بحثه فى فصل بعنـــــوان « فكرة عامة عن الأدب العربى » فيبين أنه لا يرفض الأدب العربى بل يحنو عليه ويعجب به لا لشىء الا لانه تراث الاجداد . لكنه يرى أن هذا التراث يجب أن يوضع فى متحف الآداب القديمة ، حتى لا يتخذه الجبل الحديث مثلا أعلى يحتذيه ويحاكيه فى أسلوبه وروحه ومعناه اذ هو لا يلائم أذواقه ولا يعبر عن حياته الجديدة .

ويرجع ناقدنا العلة الأولى فى هذا ، الى ما أسماه « بالروح العربية » التى نعتها بكونها « خطابية مشتعلة » و « مادية محضة » ، سيطرت علـــى الأدباء العرب عبر كل العصور ، فجـــاء أدبهم ماديا خطابيا مثل روحهم ، خاويا من السمو الروحى والنظر العميق والخيـــال الشعرى الخصب ، بينما الادب الذى يريد أبو القاسم ، يجب أن يكوُن «أدبا جديدا نضيرا يجيش بما فى اعماقنا من حيـــاة وأمل » هذا فضلا عن وجود أسباب أخرى كسوء فهم النقاد القدامى للأدب ، وكتقديس العرب لأدبهم وعدم محاولتهم الاطلاع على آداب الأمم الأخرى ، رغما عن كونهم أخذوا عنهـــا الفلسفة والعلوم..

نظـرية الشابى فى النقد :

بعد هذا العرض المجمل لمختلف آراء الشابى فى الأدب العربى ، نتساءل عن نظريته فى النقد . الا أن الاجابة عن هذا التساؤل تستلزم منا أن نعرف مفهوم الأدب عنده ، لانه من الخطل أن نفصل بين وظيفة النقد ومفهـــوم الادب عند الناقد مهما كان ، اذ النقد ليس الا تحليلا لعناصر الادب ونفــاذا لجوهرها .

واذا علمنا أن أبا القاسم قد اشتهر بشعره أكثر مما اشــتهر بنثره ، فلا غرو أن نراه يعرف **الشعر الجيد بأنه « الذى يوسع أفق الحياة فى نفسك، ويجعلها تحس بتيارات الوجود أكثر مما كانت تحس ، وتدرك معانيه وأصواته أكثر مما كانت تدرك ، وينسيك وجودك الانسانى لحظة لتستغرق فى عــالم الجمال المطلق الذى يخلقه الشاعر حواليك ، ويسبغ منــه على نفسك .. ذلك هو الشعرفى نظرى يا صديقى ، وهذا هو المقياس الذى أعرف به الشعر من غيره ، وأدرك بــه المثـــل الأعلى مما عداه » (انظـــر آثار الشابى صــفحة ١٣٣ (١) .**

وبين من هذا القول أن وظيفة الناقد تنحصر فى البحث عن مــدى توفر هذه المعانى السامية والعناصر الجمالية فى الأدب وعلى الأخص فى الشـــعر « لأنه لن يقدر الفن الا النقد المحص المملوء بالقوة والحياة ، والذى هــو ضرب آخر من أنواع الفنون له مالها من قدسية وهيبة وجمال ، وله مالهـــا من سطوة وقوة وخيال » راجع من الشابى صفحة ٤٨) (٢) واذن فالنقد عنده تقـــويم للعمل الأدبى ، وتمييز بين ما فيه من حسن وقبيح . وهو كذلك فن كبقية الفنون الأدبية لا يمكن أن يؤدى وظيفته على الوجه الأكمل الا اذا أنطلق الفنـــان ــ الناقد ــ حرا فى التعبير عن ملاحظــاته وآرائه فى الأثر الأدبى .

٣ ــ هل طبق هذه النظرية على الأدب العربى ؟

لقد انطلق هو الآخر فى كتاب « الخيال الشعرى عند العرب » بحرية مطلقة ينقد الأدب العربى ، ويبحث فيه عن أحد تلك العنــاصر الأساسية التى أقر وجودها بصفة ضمنية عند تعريفه الشعر ، وهو عنصر الخيال او الخيال الشعرى « ذلك الخيال الذى يحــاول أن يتعرف من ورائه حقائق الــكون الكبرى » .

---

(١) آثار الشابى وصداه فى الشرق « لابى القاسم محمد كرو » ــ طبعة بيروت ١٩٦١

(٢) « مع الشابى » كتيب للاديب التونسى وصديق الشابى الاستاذ محمد الحليــوى

الا ان حصر أبى القاسم موضوع محاضرته ، فى البحث عن الخيال ، قد ادى به الى اهمال بقية عناصر الخلق الأدبى والابداع الفنى التى يشترط فى الناقد أن يكتشفها ويستخرج ما احدثته من حسن وجمال فى العمل الأدبى. فمتى كان الأدب صادرا عن الخيال فحسب ؟ اليست له مصادر أخرى عاطفية وفكرية وشعورية ينبع من جميعها ، دون أن يحيد عن غايته السامية ومثله الأعلى ، وهو على حد تعبير الشابى ، **توسيع آفاق الحياة وتصوير آثارها التى نحس بها فى أعماق قلوبنا حتى نستغرق فى عالم الجمال المطلق .**

ومهما يكن الأمر فان انطلاق ناقدنا من عنصر الخيال وحده لهو يؤكد لنا أن المقياس الذى قوم به الأدب العربى القديم ، انما هو مقياس روحى ان صحت العبارة ، أى انه مقياس يتناول بالدراسة والتمحيص والنقد معنى الأدب ومضمونه دون مبناه وشكله .

ولا شك أن اقتصار الشابى على المقياس الروحى مع نظرته الفلسفية الى الخيال ، كان قد جعله لا يهتم فى بحثه الابمدى توفر الخيال الشعرى والسمو الانسانى فى الأدب العربى .

ولما كان هذا الأدب مقسم الحظوظ بين التفكير والعاطفة والخيال ، أبى ناقدنا الا أن ينكر حظه من الخيال ، فاعتبره أدبا ماديا جافا لا أثر لسمو فيه ولا لالهام ، لأنه ادب واقعى يتعلق بالأشياء المادية العرضية — وهكذا أطلق لنفسه ولقلمه ، العنان ، مهاجما تراث اجداده ، ناعتا اياه بأكثر من عيب .

الأسس النقدية التى اعتمدها :

ان ابا القاسم لم يرسم لنا فى كتابه هذا ، الاسس النقدية التى بنى عليها بحثه فى الأدب العربى ونقده له ، ولا هو حدثنا عنها فى فصل خاص ، ولا اجملها لنا فى عبارة واضحة ، وانما بدا ما يدل عليها فى كامل المحاضرة ، متفرقا هنا وهناك — فحاولنا ان نستخرجها لبيان حلتها بآراء الشابى ، وكيفية تطبيقه لها على الأدب العربى .

يعتبر ابو القاسم ان الأدب ليس الا وليد البيئة التى نشأ فيها ، اذ هو احسن مصور لخصائصها واصدق معبر عن مظاهرها ، لأن الأديب روح يتأثر بمحيطه ، فيبرز هذا التأثر فيما يكتبه من آثار ادبية . وهكذا تكون البيئة مكيفة للأدب وموجهة للأديب . الا أن هذه البيئة لا تتمثل — حسب رأيه — فى الوسط الجغرافى فقط ، بل تتمثل ايضا فى مظاهر

أخرى اجتماعية وسياسية ودينية وغيرها من المظـاهر التى تتحالف على التأثير فى البشر الكائن فيها .

فلقد عاش العرب الجاهليون فى « أرض محرومة من هذا الجمال الذى يستنفز المشاعر ويؤجج الخيال لأنهـا قطعة عارية قاحلة لا يعترض العين فيها غير الموامى المقفرة الموحشة والصحارى الضامية المترامية » . ولهذا السبب قرر الشابى أن شاعريتهم « شبيهة كل الشبه بالوسط الطبيعى الذى نمت وتدرجت فيه » — وهكذا حكم على وصف الشاعر الجاهلى للطبيعة بأنه وصف مادى جاف كالح ليس فيه أثر لتعلق الشاعر بهـا ، وسمو نظـرته اليها . ومن ثم انعـدم الخيال الشعرى فيه .

كذلك كان المجتمع العربى ، فى العصر الجاهلى ، وثنيا يقدس آلهـة أبعد ما تكون عن آلهة اليونان لأنهـا عبارة عن « أنصاب بسيطة ساذجة شبيهة بلعب الصبية وعرائس الأطفال » . فكانت أساطيرهم الدينيـة خالية من « وضاءة الفن واشراق الحياة » لان مثل هذا التقديس لا يمكن أن يكون ذا خيـال خصب جميل .

ثم عاش العربى عبر كل العصور فى مجتمع لا ينظـر الى المرأة تلك النظرة القدسية التى تعلو بهم عن اعتبارها أداة متعة ، فلقـد وئدت فى الجاهلية لمجـرد توهمها رمزا للشؤم والخيانة ، كما حرمت من الحرية التى تمكنها من ابراز مواهبها وفضائلها وفرض شخصيتها . ولذا كانت نظـرة الشاعر العربى اليها نظرة سافلة دنيئة لا تنم عن تقديسها والتفانى فى عشقها عشقا روحيا . ومن ثم لم يجد الشابى بغيته فى الغزل العربى لا عند العذريين ولا عند الاباحيين . فكل هذا ان دل على شىء فهو يدل على ايمان ناقـدنا الشديد بأن الأدب ابن بيئته ، ولا شك أن هذه النظـرية قد عرفت فى القديم مع ابن سلام الجمحى كما عرفت فى القرن التاسع عشر مع النـاقد الفرنسى « تان » Taine

٢ — دراسة شخصية الأديب :

ولئن كان الأدب تعبيرا عن البيئة التى ظهر فيهـا ، فهو لابد أن يكون معبرا كذلك عن شخصية الأديب ، مصطبغا بروحه وذاتـه . ولذا عمـد أبو القاسم فى بحثه هذا الى الربط الوثيق بين الأدب العربى والروح العربية ، فتجاوز بذلك روح الأديب الى روح الأمة التى هو فرد منها . فخصص الفصل الأخير من محاضرته للحديث عن الروح العربيـة مبينا أنهـا روح « خطابية مشتعلة لا تعرف الأناة فى الفكر ، فضلا عن الاستغراق فيه ، ومادية محضة لا تستطيع الالمام بغير الظواهر ، وعلى هذا الاساس فهو يحمل الروح العربية

تبعة جفاف الأدب العربى وخلوه من الخيـــال الشعرى والنظر العميق الى الحيـــاة » .

ثم ينتقل الى عامل الوراثة فيبين أن الأدب العربى قد ظل محافظا ، عبر كل العصور ، على تلك الخصائص التى اتسم بهـــا منذ العصر الجاهلى ، لأن العرب ورثوا تلك الروح الخطابية المادية ، رغم تطورهم مع مرور الزمن، ورغم اختلاطهم بكثير من الأمم واطلاعهـــم على كثير من الحضــــارات .

وفى كل هذا يكمن سر فشل أبى القاسم فى البحث عن تلك المعـــانى السامية التى اشترطها فى الشعر الرفيـــع . ولا شك أنه لم يكن أول من قال بربط الأدب بروح وجنس من أنشأه ، اذ عرفت هذه النظـــرية مع Taine أيضا ، ثم اتضحت مع جماعة أخرى فصلت بين العقلية الآريـــة والعقليـــة السامية بوجه عام ، ففضلت الأولى على الثـــانية فى الخيـــــال والتفكير والعاطفة وما الى ذلك . ومن هذه الجماعة نذكر بعض المستشرقين أمثـــــال « أوليرى » الانجليزى و « براون » . كما نذكر بعض المجددين فى مصـــر أمثال « المـــازنى » و « العقـــاد » ، وفى المهجر العربى بأمريكا مثل ميخائيل نعيمة . فكل هؤلاء حملوا الجنس العربى السامى مسئولية ضعف ملـــكات الخلق الأدبى عند الأديب العربى شاعرا كان أم كاتبا .

فلعل الشابى قد استوحى هذه الفكرة من خلال مطالعاته لكتـــابات هؤلاء المجددين خاصة كتابات ميخائيل نعيمة أحد رواد أدب المهجر الذى ولع به صاحبنا أيما ولع .

٣ ـــ ضرورة ملاءمة الادب لذوق عصره :

ويمكن أن نعتبر هذا أساسا من الأسس النقدية التى انطلق منها الشابى فى كتابه ، اذ هو يعتبر أن توفر هذا الأساس الشرط أو عـــدم توفره لكاف بأن يحـــكم للأدب أو عليـــه . ولذا فعندما تبين له أن الأدب العربى لا يمثل ذوق العصر الحديث «ولم يعد ملائما لروحنا الحاضرة ولمزاجنـــا الحـــالى ولأميالنا ورغائبنا فى هذه الحياة » ، أصدر عليه ذلك الحكم القاسى الـــذى نعى على وضعه فى متحف الآداب القديمة ، لأن الذوق الحديث صار « يتطلب أدبا جديدا نضيرا يجيش بما فى أعماقنا من حيـــاة وأمل وشعور » .

وهذا صحيح لكنا نعترض على أبى القاسم قائلين ان ملاءمة الأدب العربى القديم لأذواق العصور التى ظهر فيها ، لأمر يقر له بالصدق والحسن واذن فلا غرو اذا أعجب به الأقدمون وقدسوه . كذلك نعارضه فى اخضاعه هذا الأدب القـــديم لذوقه الشخصى المشتق من ذوق عصرنا الحـــديث ،

ذلك انه يجب على الناقد المنصف النزيه أن يتحلى فى نقده لأدب ما بذوق العصر الذى ظهر فيه هذا الأدب باعتبار اختلاف الأذواق من عصر الى آخر .

٤ ـ ضرورة سمو الأدب :

ونعنى بهذا الأساس أن الشابى يشترط فى الشعر الجيد أن يكون مصورا للحياة بل الحياة السامية الرفيعة فى مختلف أحوالها ، سواء أكانت منشرحة ضاحكة راضية أم مقطبة باكية ثائرة اذ يقول « ... وانه ليس لنا أن نطالب الشاعر فى شعره بغير الحياة واذا جاز لنا أن نطالبه بأكثر من هذا فلنطالبه بأن تكون هذه الحياة رفيعة سامية تتكافأ مع ما للشاعر من قدسية الفن وجلاله ففى الحياة كثير من الحماقات والدنايا يتعالى الفن عن التدلى اليها من سمائه العالية » (راجع آثار الشابى صفحة ١٢١) .

وظاهر من هذا القول أن الحياة التى يريد الشابى أن يصورها الأدب انما هى حياة مثالية لا تبالى بالواقع . والذى يجنب الأديب تصوير الواقع، ويبعثه على تحقيق السمو والمثالية فى الأدب ، هو ، حسب رأيه ، الخيال الشعرى الذى لم يجده فى الأدب العربى لأن الشاعر العربى ظل مقيدا بواقعه لا يحيد عنه قيد أنملة فأتت أشعاره واقعية زاخرة بالوصف المادى للطبيعة والمرأة وما يوجد فى الحياة من مظاهر جمالية أخرى .

٥ ـ قيمة النقد الأدبى فى الخيال الشعرى عند العرب :

الآن وقد عرفنا نظرة أبى القاسم الى الادب العربى ، ومنهجه فى النقد الادبى ، لنا ان نجيب عن تساؤلنا الاخير الوارد فى المقدمة وهو : هل كان جديرا بصفة الناقد الادبى الحق ؟ فنقول بكل حرية ورضى عن النفس، ولا خوف علينا ولا هو يحزن ، ان الشابى فى كتابه هذا ، شاعرا رومنطيقى أكثر منه ناقد ادبى لانه اتخذ عقيدته الشعرية ونزعته الرومنطيقية منطلقا لآرائه فى نقد الادب العربى القديم الذى لم يسعفه الحظ ان يتأثر بالمدرسة الرومنطيقية الظاهرة فى النصف الاول من القرن الماضى .

ولعل أبا القاسم معذور فى ذلك ، اذا علمنا انه من انصار الادب الرومنطيقى اذ كان شغوفا بمطالعة ما ترجم من آثار رواد هذه المدرسة فضلا عن مؤلفات « جبران خليل جبران » وجماعته الذين ذهبوا هذا المذهب فى الادب ، فأتى نقد غير عالمى بالمعنى التام وان حاول فيه الانطلاق من بعض الاسس والنظريات النقدية الحديثة ، اذ يعوز نقده الشىء الكثير من الروية والدقة والنضج والاستقصاء علاوة على ما فيه من أحكام معممة متعسفة .

ولا أدل على صدق ما ذهبنا اليه من الاسلوب الذى كتب به بحثه هذا ، وهو أسلوب شعرى حافل بالمعانى الروحية السامية والصور الخيالية البديعة والالفاظ الموسيقية العذبة ، لا سيما انه شاعر رومنسى اكثر منه واقعى . وهذا ما افضى به الى مطالبة الادب العربى بما فوق طاقته من الخيال الفسيح الخصب مثلما ادى به الى التهجم على الشاعر العربى بسبب اتجاهه الواقعى ونظرته المادية السطحية الى الحياة .

ومما يزيد فى تدعيم رأينا ، تكد المقارنة التى قام بها صاحبنا فى أكثر من موضع فى كتابه ، وهى مقارنة الادب العربى القديم بالادب الغربى الحديث أو قل بأدب النصف الاول من القرن التاسع عشر اعينى الادب الرومنسى . ونحن نعتبر هذه المقارنة خاطئة من وجهتين : الوجهة الزمانية والوجهة المكانية ، اذ ليس من المنطقى ان نقارن ادبا قديما ظهر فى عصور متعددة بأدب حديث عمره نصف قرن ، ولا من المعقول أن نوازن بين أدبين نشآ فى وسطين طبيعيين مختلفين كل الاختلاف ، فطبيعة البلاد العربية من دون شكر ليست كطبيعة البلاد الغربية . ثم ان الشابى يقابل الشاعر العربى البدوى المترحل برائد المذهب الرومنطيقى وانبغ شعراء أوربا أعينى « لامرتين » و « فوتـه » وغيرهما من اولئك الذين عاشوا فى ظل القصور الفخمة وعرفوا كثيرا من المدنيات والآداب والعلوم القديمة والحديثة .

وهكذا قامت موازنة الشابى منذ البداية على أساس واه ، مع مافى الموازنة بين أدبين مختلفين من خطر الانحياز — حسب عبارة الاستاذ عبد القادر المهيرى (١) — عن وعى أو غير وعى الى صنف دون آخر انحيازا تعسفيا (راجع مقال الاستاذ الشملى(٢) عن الشابى فى «مجلةالفكر» العدد الخاص رقم ٧ — أبريل (١٩٦٦) أما نقده الادبى فى حد ذاته،فنرى أن الشاقى قد انطلق فيه من أسس نقدية عرفت عند غيره منالنقاد المعاصرين سواء أكانوا عربا او اوروبيين . اذ انه تبنى هذه الاسس النظرية وطبقها بصورة عملية على الأدب العربى ، وأتى بما يؤكد — صحتها ويدعمها فقدم لنا فى محاضرته شواهد عديدة أستقاها مما خلفه الاجداد من آثار شعرية ونثرية . ولا ننكر أن ايمانه بهذه الاسس والنظريات

---

(١) الدكتور عبد القادر المهيرى أستاذ الادب العربى ورئيس قسم الدراسات العربية بكلية الاداب بالجامعة التونسية .

(٢) ادكتور المنجى الشملى استاذ النقد الادبى بكلية الآداب بجامعة تونس .

ان دل على شىء فهو يـدل على اطلاعه على التيارات الحديثة فى دنيا الادب والنقد . ولعمرى فهذا هو المطلوب من الاديب الحى والناقد الواعى .

الا ان تطبيقه لهذه النظريات ، قد آل به الى اصدار احكام معممة ومضطربة على الادب العربى كله ، فنراه يصرح بأن شعر الطبيعة عند العرب لا أثر للسمو والخيال الشعرى فيه ، فى حين أنه يرفع من شأن أبى تمام والبحترى وابن الرومى الذين قدسوا الطبيعة ، اذ يستشهد ببيت شعر لابى تمام فيقول مخاطبا قراءه : « ما رأيكم أنتم ؟ الا تخشون بهذه النظرة البعيدة النافذة ، وبهذا الخيال القوى العميق فى بيت أبى تمام :

« دنيا معاش للورى حتى اذا جاء الربيع فانما هى منظر »

فما اشد اعجاب ابى القاسم بأبى تمام ! واذن فما باله ينكر الخيال الخصب العميق فى شعر الطبيعة فى الادب العربى ؟ اليس أبو تمام والبحترى وابن الرومى من الشعراء العرب ؟ !

هذا وقد فعل ناقدنا نفس الشىء مع القصة فى الادب العربى ، فاعتبرها خلوا من الخيال الشعرى القوى ، الا أنه يعجب برسالة الغفران للمعرى التى يرى أنها « خير ما الف من النثر القصصى خيالا ومغزى » .

فلولا هذا الاضطراب والتعميم والاطلاق فى الاحكام لأوفى الادب العربى حقه من النقد المنصف النزيه ، واذن لكان الشابى ناقدا أديبا بحق . ولكن ايمانه الشديد بتلك النظريات الحديثة مع نزعته الرومنطيقية المعروفة ، قد حال دونه ودون التمييز بين الجيد والردىء فى الادب العربى ، بل اكثر من ذلك فقد افضى به الى المبالغة فى تطبيقها ، وتتجلى هذه المبالغة فى اعتباره الادب العربى جافا خلوا من كل جمال مثل الوسط الطبيعى الذى ظهر فيه ، وماديا ساذجا خطابيا مثل الروح العربية .

ولقد وقع من قبله تحت تأثير هذه النظرية ، العقاد فى دراسته عن ابن الرومى ، وطه حسين فى كتاب «تجديد ذكرى أبى العلاء» .

والحقيقة أن تطبيق هذه النظرية على الادب الغربى القديم لحظر كل الخطورة لانها على حد تعبير الاستاذ المنجى الشملى « قد تضيع

عنا البغية ، فنظن غاية مالا يعدو الوسيلة ، وقد تضيع عنا الاصالة التى نطلب ، ان نسينا ان الاديب ليس صدفة ملقاة على شاطىء تعبث به الرياح كيفما تشاء ، ولكنه حي له خصائص الاحياء فى التاثر والتأثير » — وظاهر « من هذا القول انها ليست كافية لدراسة الادب ونقده . هذا ولعل أبا القاسم يكون ناقدا عادلا بعيدا عن مثل ذلك التعميم وهذه المبالغة لو تكلف أمر أستقصاء الادب العربى ، ولا نقول كل الادب العربى لان هذا غير ممكن ، ولكن استقصاؤه على الاقل فى بعض فنونه وآثاره ، فلو اطلع على الفن القصصى ، كما ينبغى ، لالفى ما يبحث عنه من خيال شعرى خصب فى غير « رسالة الغفران » ، أعنى فى قصة « حى بن يقظان » لابن طفيل ، وحتى فى « رسالة التوابع والزوابع » لابن شهيد الاندلسى ، فضلا عن « الف ليلة وليلة » و « كليلة ودمنة » القصتين اللتين لا يمكن انكار ما فيهما من « مثل هذا الخيال السابر لاعماق النفس البشرية ».

وليت الشابى ادرك ما فى الشعر الاندلسى لا سيما شعر ابن خفاجة ، من صدق الشعور وقوة العاطفة وخصب الخيال حين يصف الشاعر الطبيعة ويناجيها ويناغيها .

وحبذا لو تأمل جيدا فى غزل العذريين ، فعسى أن يدرك أنه لا يقل خيالا وسموا عن حديث « لامرتين » و « جبران خليل جبران » عن المرأة ومناجاتهما لها ، بل أكثر من ذلك فاننا نقول له : لئن كانت نظرة الشاعر العربى سافلة دنيئة — حسبما يزعمه — فيجب ان يعلم أنه وجد من بين رواد المدرسة الرومنطيقية الذين يستشهد بأحدهم ، من كانت نظرته الى المرأة أشد سفالا وأعظم دناءة مثل « بايرن » أستاذ « لامرتين » ، (نفس المرجع السابق) وعندئذ نطالب أبا القاسم بالاطلاع الشامل لاعلى الادب العربى فحسب بل وعلى الادب الغربى ، حتى لا يغفل عن مثل هذه الامور .

بقيت ناحية اخرى يجب ملاحظتها . فى النقد الادبى خلال كتاب «الخيال الشعرى عند العرب » وهى اعتناء الشابى الشديد بمعنى الادب ومضمونه دون شكله وأسلوبه . ولا شك ان السبب فى هذا يعود الى انشغاله بالبحث عن الخيال الشعرى فى الادب العربى دون غيره ، بل حتى الخيال الصناعى المجازى فقد صرح بطرحه من عمله .

ولعله كان يشق عليه أن يقوم بدورين فى آن واحد . وربما كان يعتقد ، مثل جبران وجماعته — أن الشكل فى الادب أمر ثانوى بالنسبة الى المعنى . لكننا نراه يعترف بأهمية هذا الشكل فى صياغة

الادب ، اذ يقول معرفا الشعر بأنه تعبير عن صور الحياة وآثارها « بأسلوب فنى جميل ملؤه القوة والحياة » راجع مجلة العالم الادبى س (١) عدد ٢ فبراير ١٩٣٠) (١) وبهذا لعله كان راضيا عن الاوزان الشعرية والقوالب التى ـ صيغ فيها الادب العربى .

ومهما يكن الامر فان سيطرة المقياس الروحى والمعنوى على نقده ، لم يفسح له المجال لاعمال المقياس الشكلى واللغوى . واذن فمنهجه فى النقد الادبى ليس فقهيا كما هو الشأن عند غيره من النقاد العرب مثل الجرجانى من القدامى ومحمد مندور من المحدثين .

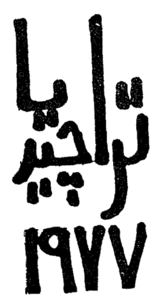
وفى النهاية نقول : ان أبا القاسم الشابى قد غامر بنفسه فى هذا الكتاب ، اذ اقتحم فيه مجال النقد الادبى ، وهو مازال بعد فى ربيع العمر ، لم تنضج افكاره ولم تكتمل ثقافته فأقبل على الادب العربى يدرسه وينقده بل ينتقده ، محكما فيه ذوقه وذوق عصره ، ومسلطا عليه النظريات النقدية الحديثة ، فجاءت احكامه عليه قاسية متعسفة ، فيها كثير من الاضطراب والتعميم والمبالغة ، وفيها هضم لحقوق هذا التراث الادبى ، ينم عن جهل أو تجاهل لما فيه من روعة وجوده وقوة خيال ، مع اعترافنا بما فيه من مواطن قبح ورداءة وضعف خيال .

ولئن كان موقف الشابى من الادب العربى كذلك ، فانا لن نغمطه حقه كناقد ، فلقد دلت محاولته هذه على ادراك للاسس التى ينبنى عليها النقد ، كما دلت على ذوق رفيع لا يعجب الا بالادب الرفيع السامى . ولعل هذه المحاضرة احسن وثيقة لمعرفة الحركة الادبية التى أزدهرت بتونس فى الثلث الاول من هذا القرن . ولعلها ايضا البذرة الاولى فى حقل الصراع بين القديم والجديد ، اذ يكفى ان نعرف ذلك الصدى الهائل الذى احدثته فى اوساط المثقفين ، بسبب ما جاء فيها من ثورة على الادب العربى القديم ، فى عصر عز ان يوجد فيه من يثور على كل ما هو قديم وما هو تقليدى مقدس .

---

(١) مجلة أدبية كانت تنشر بتونس فى الثلاثينيات وحفلت بقصائد الشابى وكان يرأس تحريرها الاديب التونسى المرحوم زين العابدين التونسى .

قصة قصيرة



حسين عبد العليم

انك عندما تتخلى عن مبادئك يمكنك أن تظل متواجدا — لكنك وقتها لن تكون على قيد الحياة . « مارك توين » .

وفى روحى مثلما فى قاع المحيط .. ترقد أحلام السفن الغارقة . « ليرمونتوف » .

* * *

هاكم صديق طفولتى ، ذلك الذى كان يقطن قـرب منزلنا — بعـد الجسر ، فى حجرة واحدة مع أمه وأبيه ، كانوا يرحبون بى كثيرا عند ذهابى اليهم وكأنهم يتشرفون بزيارتى — ويصرون على أن أجلس فوق المقعـد ولا أشاركهم افتراش الأرض .

كنت أحبه كثيرا جـدا ، وكنت أصر على توصيله يوميا حتى الجسر وأتعرض للخوف أثناء رجوعى بمفردى فى الظـلام — ولكنى كنت سعيدا بهذا ، وكنت دائما أعجب بفقره لدرجة أننى تمنيت أن تكون عندى جاكتة مقطعة مثل جاكتته .

هاكم صديق طفولتى — ذلك الذى كان يعلمنى كتابة الشعر .

* * *

لكى تكون مبررا ينبغى أن تشرح ، حتى لو تهدج صوتك وخنقك البكاء واليأس ، وينبغى أن تكتب بوضوح أيضا .

حسنا ، هذه ليست أكثر من محاولة تعبير عن حزن ، حزن بدا لى اثيرا وكان يعيش فى قلبى وفى أصابعى ، لم أستطع فى النهاية سوى تكريس ليلة واحدة لحزنى ، لصديقى عندما انتحر وترك رذاذا من ذكراه المنعشه وكثيرا من قواه الضعيفه . تستطيع أن تضيف أيضا أنها ربما كانت الليلة الاخيرة لاى منا ، شاعرا ــ طالبا ، عاملا وحتى قس ، فالتفصيلات لا تهم كثيرا قدر ما يهم الصمت ، والانسان هو الذى يختار الطريقة التى تلائمه لانتحاره ، وحتى اذا واجه فالمواجهة أيضا انتحار من نوع ما .

* * *

أخذ يعد حقيبة السفر : بنطالين ، ثلاثة قمصان ، زوج من الشرابات زوجين من الملابس الداخلية ، ماكينة الحلاقة والامواس ، معجون الأسنان والفرشاه ، كتاب : رسالة فى اللاهوت والسياسة ، فوطة الوجه ، رداء صوفى .

هبط السلم وهناك ما يثقل على صدره ، فوجىء بان الشارع مختلف : طويل ومظلم وصامت وليس به أحد .

(اننى أشك فى هذه المسألة منذ البداية ، هذا ليس شارعنا الذى أعرفه وتعودته ، المسألة المحيرة أننى هابط لتوى من منزلى الذى أعيه جيدا وأعى أنه فى شارعنا ، لكن ، هذا ليس شارعنا بالتأكيد ، ثم ان ، آه ، زوجتى وطفلى لم يكونا موجودين بالمنزل ، لقد نسيت حتى أننى متزوج ولى طفل ، الكارثة أننى أسير فى الشارع كمن يعرفه منذ زمن ، ربما فقدت التأثير على قدمى وجسدى فيتحركان دون ارادتى ، أو ربما هناك تهديد مباشر لعقلى بحيث ينفصل عن ذاتى ويتصرف بشكل مستقل عنى ، اننى أكاد أجن)

عبر البوابة الكبيرة الى داخل محطة القطارات ، فوجىء بالأرصفة خالية : لا من مسافرين أو مستقبلين أو مودعين ، ما من زهور ، لا يوجد باعة جرائد أو باعة أطعمة أو مثلجات ، لايوجد شحاذون ولا مكبرات صوت تعلن عن وصول أو قيام قطار ، لا يوجد حتى عمال بوفيه . المحطة خالية ، عدة مصابيح باهتة تسقط ضوءا شاحبا . تلفت حوله ــ لم يجد أحدا كى يتحدث اليه ، القطار يقف كخط طويل من الثلج خطا نحو القطار ، خطواته لها صدى عال منتظم يرن فى أنحاء المكان ،

ركب القطـــار ، القطار ايضا خال لا يوجد به سواه ولا توجد به مصابيح ، بدأ القطار يتحرك دون صوت ، تدريجيا انطلق كالسهم .

(انى اشك فى هذه المسألة منذ البداية) .

اسقط فى يده ، النوم هو احد الحلول الابـــدية المؤقتـــة للمشاكل ، (فليحدث) ما (يحدث) ، نام فى كرسيه ، مالت رقبته الى ناحية ، وكان نومه قلقـــا متقطعا .

* * *

راى فيما يرى النائم :

كان جالســـا فى منزله ــ وفجـــأة تاقت روحه لقفـــزه : ستشربنى الطرقات واشربها ، سأشعر بهـــا بصدق ، ستنفلت فى عروقى ابعاد حرية الدم وتدفقه .

وايقن كيقين المستيقظ :

ايضا فى حلمى انسى تماما أننى متزوج ولى طفل ، هذا الحلم امتداد للمسألة الغريبة التى تحدث لى .

ورأى فيما يرى النائم :

وضـــع معطفه وهبط السلم ، ملأ رئتيه من هـــواء الليـــل النقى ، الشوارع شبه خالية من الناس ، لابد انه وقت متأخر ، الليل ايضا له ظلال ، البنايات تنهض على جانبى الطريق كالمردة الخرافية ، انه يسير واضعا يديه فى جيب معطفه . فكر فى نفسه : ما اشبهنى بأبطال الروايات الروسية ، تنقصنى بطر سبرج والسماور وانفلونزا . خطواته تـــدق فى الشارع والشارع برك صغيرة من المياه واتساعات مظلمة .

ومن خلفه سمع اصوات أقدام بعيدة ، لم يأبه للأمر وسار فى طريقه اقتربت الخطوات واتضحت ، اصبح من الأكثر وضوحا انها تسير وراءه فى خط مواز (لعله متسول رزيل ، الحـــل العملى أن أوسع خطواتى كى أتحاشاه) وبالفعل كان يغذ السير ــ الا ان الخطوات الخلفية كانت تتسع بقدر اتساع خطواته أيضا (حسنا لن ينجح فى استفزازى ، هذا المساء كارثة ، سوف أستمر فى تنفيذ خطتى التى وضعتها تجاهه ولن اعيره اهتماما ،

تجاهلى له سوف يضعه فى ترتيب قيمته الحقيقية) اتسعت خطواته بشكل ملحوظ حتى كادت أن تتحول الى عدو ، من خلفه كانت تتسع الخطوات حتى تكاد تتحول الى عدو أيضا ، وكان هو يتصبب عرقا .

وأيقن كيقين المستيقظ :

هذا حلم مرعب وسخيف وغير مفهوم ، على أن استيقظ الآن ماذا ، لا أستطيع ، ها ، فهمت ، هذا امتداد للمسألة العجيبة وليس لى ارادة فيها .

ورأى فيما يرى النائم :

ظل يجرى ويلهث والخطوات من وراءه تجرى وتلهث ، يستطيع اى شىء الآن الا ان ينظر وراءه ، سوف يتجمد من الرعب ويموت لو رأى مطاردة (آه ، لقد تعبت ، خطوة ويده توضع فوق كتفى اننى لا اسمع صوت تنفسه ، النجدة النجدة .. النجدة) كانت البنايات تنبت لها أياد وارداف وتهتز راقصة مخرجة السنتها ، وكان هو ينزلق فوق الفئران التى ملأت الطرقات تصنع بأفواهها اصواتا عالية من الموسيقى لكلاسيك .

فجأة — شعر باليد فوق كتفه ، ثقيلة كحجر طاحون تسمره الى الارض ، بدأ يدير رأسه ببطء وذهول الى الخلف ، واستيقظ من النوم .

* * *

كان القطار يخفف من سرعته تدريجيا ، وقوف القطار بدا بهذا الشكل: يلهث ويلتقط انفاسه المتقطعة . هبط من القطار ، تلفت حوله فى دهشة ثم هز رأسه (لابأس ، لنسير الى نهاية المسألة الغريبة) الأرض منبسطة أمامه ، مزيج من شكل أرض القرية وأرض الصحراء ، عدة أكواخ منتشرة بغير انتظام (يقينا أن هناك شيئا لا اعرفه ، قدمات تسيران متجهتان الى جهة تعرفانها بالتأكيد ، لكن عقلى لا يدرى شيئا عن هذه الأحداث والتداخلات) اقترب فى سيره من بعض الأكواخ وفكر فى نفسه (آه ، آه ، تذكرت ، فى طفولتى كنت أرى هذا المكان ، نعم بالتأكيد هذه الأرض وهذه الأكواخ ، لكن وقتها كانت توجد العجوز) تجاوزت قدماه الاكواخ التى كان قد اقترب منها (يا الله ، كانت كوابيس رهيبة ، والغريب أن أمى كانت دائما تكون جالسة على عتبة أحد الأكواخ فى ضوء القمر ، أمر أمامها فلا تعرفنى ولا تحدثنى ، وحتى عندما كانت ترانى والعجوز تجذبنى من يدى الى داخل الكوخ المقابل لها — لم تكن تحرك ساكنا ،

وابن الكلب صوتى كان ينحبس ، انقذينى يا امـــاه ، ستاكلنى العجوز)
تجاوزت قدماه منطقة الأكواخ جميعا وبدا على البعد منزل عصرى كانت
اقدامه تتجه اليه مباشرة ، ابتسم فى نفسه (بعد أن كبرت قليلا كان يأتينى
نفس الكابوس لكنه كان كابوس لذيذ ، أعتقد اننى كائن جنسى خالص
وخبيث ، أسير الكابوس على ارادتى ، اتعجل المراحـــل الأولى منه ثم
أتباطأ ، تأخذنى العجوز الى داخل كوخها وتبدأ فى ضربى ومحاولة عضى ،
وتصطدم يداى بحركة ارادية منى بصدرها وبطنها وتستلقى هى نائمة
فوقى لتأكلنى فأشعر بلذة خرافية بين مخذى) وصل الى المنزل العصرى ،
تجاوز مدخله ثم توقف مبهوتا ، فوجىء تماما بأنه يدخل منزله : نفس البناء
العتيق ، نفس السلم الحلزونى المظلم ، نفس العتبة المهشمة (وصلت
المسالة الغريبة اى ذروتها ، من غير المنطقى اطلاقا أن تكون هناك مسافة
بين بيتى وبيتى يقطعها قطـــار) فى الدور الرابع فوجىء بأن باب شقته
مفتوح .

* * *

خطا الى داخل شقته فى توجس ، رآها عبارة عن قاعة متسعة
ومصفوف فيها مقاعد طولية ، فى صدر القاعة منصة عريضة الى يسارها
قفص حديدى . يرز جالسا الى المنصة طفل الى يمينه امرأة ، الطفل يرتدى
ثوبا أسود فضفاض ويضع على رأسه باروكة بيضاء معقوصة الاطراف ،
كالقضـــاة الانجليـــز ، وكان الطفـــل يغمز بعينـــه اليسرى دائمـــا ،
أما المرأة فكان أمامها اناء وسكين وكانت تقشر حبات البطاطس . (انه طفلى)،
والمرأة زوجتى ، انا لا افهم شيئا ، ماله يغمز بعينه دائما ، هل تؤلمه أم ماذا؟
وزوجتى عاكفة على عملها المنزلى ، حتى فى هذا المكان العجيب الذى من
المفروض أنه شقتى) . كان الطفل يميل على المرأة الجالسة ويتهامسان
بكلمات ــ بدا أنها مهمة لأن الانفعال بدأ يغزوه ، أثناء المناقشة كانا ينظران
ويشيران اليه (لم يبدو عليهما انهما يعرفننى ، ما أغرب ذلك ، لقد تزوجتها
عن حب وانجبناه عن حب وناضلنا فى حياتنا سويا وذقنا العلقم) التفت
الطفل نحوه ثم صاح بصوت جاء أخنفا « خائن .. تقدم ياستزن الى
القفص » . تحركت أقدامه نحو القفص بخطوات لها وقع رتيب ذو رنين
فى القاعة (ياللكارثة ، المفروض علميا ان عقلى هو الذى يأخذ قرار التقدم
الـــى القفـــص الحديـــدى فى أجـــزاء الثانيـــة ، ويقتنـــع بـــه ،
ويعطى الاشارة الى باقى الجسد عن طريق الأعصـــاب الحسية فتتحرك
أقدامى مالى أرى عقلى منفصلا تماما عن جســـدى وعن الأحداث ، سحقا
له ، كل ما يملكه ازاء ذلك اندهاشه بلهاء وشىء من الذعر وقدرية عظيمة
كأبطـــال التراجيديا ، أقدامى تتحرك وكأن لها عقل منفصل) داخل القفص
وفى الحائط وجد بابا ، أدار مقبضه فانفتح ، خطـــا الى الداخل وجد ممرا
حجريا متوسط الطول مظلما ، فى نهايته بدأ بصيص من الضوء ، سار فى

الممر متلفتا حوله فى الظـــلام ، اجتاز الممر ففوجىء بنفسه ينفتح على شارع عظيم : مزدحم بالناس والسيارات والضجيج وافيشات الاعـــلانات (ها .. العاصمة) وفكر فى نفسه (ماهى المسألة ، ان روحى تتعذب وتضيق ، وانا صغير كنت أعيش مع أهلى فى بلدتنا الخابية ، لم أكن رأيت العاصمة الا مرتين أو ثلاثة ، كنت أنبهر بالأضواء وافيشات الاعلانات فيها. كنت دائما أحلم بأننى أسير فى بلدتى — فى مكان غير متضح المعالم ، ربما حارة بجوار شارع البحر أو بجوار مقام الشيخ — كنت أسير وفجأة يفضى بى هذا المكـــان الى العاصمة فأسعد سعادة لا حدود لها ثم أستيقظ من النوم) وفكر فى نفسه أيضا (آه ، الحلم كان يتوقف دائما عند هذا ، كل معتقداتى ورغبتى فى العاصمة كانت تنتهى عند رؤيتى لها وانبهارى بها آه ، كان ينتهى الحلم عند وصولى اليها ورؤيتى لافيشات الاعلانات) ابتسم فى نفسه (والغريب أننى كنت عندما أستيقظ أذهب الى المكان الذى يكون من المحتمل أنه هـــو الذى رأيته فى حلمى والذى يفضى بى الى العاصمة — فلا اجده أبدا رغم تنقيبى الشديد عنه) تلفت حوله ، تحير قليلا ، وبدأت أقدامه تسير فى الشارع العظيم .

* * *

ظل يسير ، الناس تسير ، الناس يمرون من حوله يعبرونه ، الناس يواجهونه يتركونه ، وفجأة رأى شخصا حبيبا ، شخصا يعرفه جيـــدا (يا الله ، أنه أبى ، نعم أبى ، أقسم أنه هـــو ، كيف هذا ، لقـــد مات أبى منذ ثلاث سنوات ، عموما لا ينبغى اضاعة الوقت ، اننى افتقده ، سأسرع وراءه وسأستوقفه سأحضنه بشـــدة وسأشم رائحته) ســـار بخطى واســـعة للحـــاق بالوجـــه الـــذى رآه بـــين النـــاس (آه ، لـــن أنسى ، سأبكى على كتفيه وسأحكى له عن المسألة الغريبة التى تحدث لى ، سأستمد من عيونه القوة والشجاعة) اقترب من الرجل ، حاذاه ثم سبقه بخطوة ، نظر الى وجهه فوجده مختلفا ، ان الرجل ليس أبيه ، شعر بالانهيار التام ، انهدت قواه ، أسند ظهره الى الحائط (الصداع يفتك بى) انصب نظره على أول الشارع العظيم ، رأى مجموعة كبيرة من الرءوس والاجسام المتكتلة قادمة فى مواجهته فى ثلثهـــا الاول كان هنـــاك أحدهم مرفوعا على كتفين ويلوح بيده ويقول شيئا ما (مظاهره ! بمـــاذا يطالبون يا ترى) حاذته المظاهرة تشوش فى اذنه هتافات معادية للنظام ، تعجب فلم يكن هناك رجال أمن ولا بوليس ولا احذية سوداء ثقيلة ولا هراوات ولا خراطيم مياه ولا حتى قنابل مسيلة للدموع ولا طلقات رصاص . تجاوزته المظاهرة ، فى مؤخرتها كانت أعداد متفرقة من الناس ، أقبل

نحوه شابان وفتاه ، قالوا له : تعال معنا الى البار — سنشرب ونقرأ الأشعار ونتحدث فى حتمية التنظير ونتضاجع آخر الليل . قال لهم : أريد أن أنام ، الصـــداع يفتــك بى وقال فى نفســـه ماذا لو يدركون المسألة الغريبة ؟

* * *

داخل البار شـــاهد العيون المتورمة بالحزن واللحى النابتة بالهموم ، فكر فى مضاجعة الفتاة التى مع الشابين (اشعر باننى دائما كنت امارس الاستمناء ، يجب أن اضاجع بشده وبعمق وبصدق لكن هذا الصداع !! سأستدعى جميع صور القديسين واطلب الرحمة ، أما لهذه المسألة الغريبة أن تنتهى) وضع رسيفة على الطاولة واسند رأسه اليهما ، وعلى الفـــور انخرط فى نوم عميق .

وسمع فيما يسمع النائم من يقول له :

التسليم هو الذى يخلص ، هو التسليم الكامل لكل نفسك ، انه تغيير السيادة على القلب البشرى من سيادة الذات الى سيادتى ، وسيادتى تشمل اعمالك واموالك وخطط مستقبلك وعلاقاتك الشخصية وحتى وجودك ذاته ، عندئذ سيتأكد لك أنك أصبحت عضـــوا فى العـــائلة وأنك قد ولدت ثانية روحيا .

ورأى فيما يرى النائم :

عطيلا نائما فى حوض استحمام ملىء بجمرات من النار يدلك بها جسده فى تلذذ .

وسمع فيما يسمع النائم من يقول له :

ان سيادتى تبدأ لدى قرارك بأن امتلك حياتك ، لكنها تستمر خلال طاعتك لى وأنت مستمر فى التسليم ، قل لى أنك تؤمن بى وتثق فى ، سلم نفسك بالكامل لى ، سأحفظ وعدك واعطيك غفرانى ، سأقدم لك المـــال والمســـكن والملبـــس والخبـــز والوظيفـــــة والســـــيارة والامـــــان واقبلك ابنا لى .

ورأى فيما يرى النائم :

أوديب يقوم باعداد فاخـــر الطعام والخمور والفراش استعـــدادا لمضاجعة أمه .

وسمع فيما يسمع النائم من يقول له :

تحدث الى بكلماتك الخالصة ، اعترف بخطاياك ، اذكرها بأسمائها الحقيقية : الحب ، الصدق ، الكبرياء ، الفن ، الثورة . قل لى انك قررت أن تتوب ، وانك على استعداد لأن تترك كل خطيئة معروفة لديك ، وانك تعطينى الحق فى ادارة حياتك ، اذا كنت تحبنى احفظ وصاياى .

* * *

استيقظ من النوم ، كان مرسوما على وجهه سمات الرضا والهدوء المعذب (قد سمعت وأطعت ، أنا وحدى الذى اعى أننا وحدى الذى افهم ، دعنى منهم ومن هرائهم ، أنا اوديب ، أنا انتيجون ، أنا ...) ومضى متواجداً .



شعر

الموت يدهم حلم البرتقال

جيلى عبد الرحمن

تعدها خطى الجـــواد
أم انه يخب فى بله
لشد ما بينكما من الشـــبه
يا أيهـــا الأصيل .. حامل الشـــداد !

* * *

أسلس له القيـــــاد
البســـاتين غادرتك فى الظهيرة
بينكما برازخ الحصـــون ، والدجون ، والوهاد !

* * *

أوحشـــت صبح البرتقـــال ،
حين مال بالضفيرة
« قـــال خذنى لا تخف
والقنى .. فى الجب »
ـــ قلت شكرا للهوى .. والحب ...
ســـناك لا تراه الأعين الفقيرة .
وابتلعت ريتك المســـموم ... بالقتـــاد !

* * *

« حى على الفلاح » فى قبوك القصى
ــ لو نسيتنى أذنت بعد ساعة
نشد سرجنا ، ونرتمى فى الحى !

* * *

اقمشة الدكاكين .. والطعام
لفوا الجنود .. فى رصيف الباعة
« عمى صباحا » ..
شق ظهرنا الترام
والقمل ، والأسمال ، والمجاعة
يا كفن البساتين المضاعه !

* * *

عجلاتك المحدودية
لحن الجناز فى قداس العربة

* * *

من أين .. اقبل الموت ؟
لا همس ، ولا صوت !
البرتقال حلم البيت
وكسرة ، وجرعة من زيت

* * *

أستميحك العذر ، والجواد
ملقى على جثمانك المسكين
سرادق الرحيل فى الميلاد

* * *

دعنى أضمد الرؤى الأخيرة
وازحم الشواطىء المهجورة

* * *

شيعته أيتها النساتين
مزقت هذا القلب .. بالسكين

عدن ١٩٨٠

قصة قصيرة

الأوراق الرسمية



فخـــرى لبيـــب

دخلنا الوادى ، والنهار فى أوله . قرى النوبيين المهجرين مازالت نائمة . لا حركة ولا نأمة . الأرض مقسمة . بلا زرع ولا ماء . الوادى عريض ، والسيارات تتسابق فى خطوط أقرب للتوازى . أذيال الغبار تتجمع خلفنا فى عاصفة رملية . تناثـــرت هياكل الجمال بيضـــاء ناصعة . أجهدها طول السفر والعطش ، فهلكت قبل أن تبلغ النهـــر . الحرارة بالغة الشدة ، والرمال السافية ، نظفتها ، لمعتها ، فبقيت شواهد انذار وتحـــذير .

اقتربنا من موقع الأحجار الجيرية ، كما أظهرتها الصور الجوية . انتشرنا فى كل اتجاه ، عثرنا على شذرات منها ، هنا وهناك . لابد أنها قادمة من مكان ما . حملتها السيول . تابعنا أثرها الى مصدرها ، كـانت هناك فوق الجبل . كتلة محدودة لقلنسوة بيضاء . أثر جيولوجى بلا قيمة اقتصادية كان علينـــا ان نتجه الى مكان غير المكان .

قال جيولوجى قديم ، احذروا الجبال التى ستلقاكم . انها تبدو عادة شاهقة شامخة ، الا أن الحصى ينخر أحشاءها ضربة شاكوش واحد ، وتنهار عليكم . لا يخدعكم مظهرها .

الشمال وجهتنا . تراءت لنا عن بعد ، غابة تشجير . استطبنا المكان فقصدناه . ما أن دخلنا حتى وجدناه مقلبا للنفاية . مرتعـــا لــكل الكائنات . نظف العمال بقعة منها . بدأوا فى نصب الخيام . انتحينـا جانبا ، ندفع عن انفسنا ، أرتال الذباب .

فى المساء خرجت استنشق هواء النيل . كان الكوبرى الممتـد بعرضه ، والذى تقع الغابة الى جواره ، هو أفضل الأمكنة . للكوبرى فى نفسى ذكريات منذ الصبا . أنا لم أره من قبل . لكنى سمعت عنه ، أغنية تتحدث عن النعاس الذى يصيب من يضربه الهوى ، ان عبره . كانت موسيقى الاغنية تطن فى أذنى ، تستحث خطاى . ما أن وضعت قدمى عليه حتى زكمتنى رائحة السمك والنتن ، هاجمتنى أرجال الناموس بخراطيم تخترق كل حجاب . تركت جسدى منقوشا بالبثور . عـدت كالفاقد وعيه ، العن الشاعر والأغنية .

السيارة « الجيب » تتجه بنا ناحية الغـرب . معى فى داخلهـا عاملان . أب وابنه . الأب رسميا أصغر ســنا من ابنه ، قيل أنهمـا ولدا بلا شهادة ميلاد . عنـد التعيين يلزم التسنين ، شهادة يكتبهـا الطبيب . صار الأب أصغر سنا ، حتى يمتد به عمر العمل ، صار الابن أكبر سنا حتى يتجـاوز عمر التجنيـد . نفس الطبيب أعطاهما ميلادا جديدا . أولا الابن قبل أن يولـد الاب . الجميع يعـلم ذلك ، يروونــه كنكتة . لكن ان جد الجـد ، لا أحد يعـترف بغير ما تقـول الاوراق الرسمية .

تبدأ دوما بدراسة الاماكن المكشوفة . المحاجر القديمة والجديدة . المرخصة وغير المرخصة . تتابع آثار السيارات . الكثير منها يتداخل ، ينفصل ، علاماتها المتعددة ، تنم عن أنواعها . تحـولت الشمس الى نبع نارى ، يصب لهيبه « الجيب » تلهث ، تتوقف ، تبرد ، تعود تسير .

تشق الصمت الساكن . وحرارة تحيل اجسادنا الى عجيبة ساخنة . نشرب الماء فيطفح على اجسادنا عرقا مالحا يدبغ جلودنا . مشينا ، صعدنا ، هبطنا . حملنا من الصخور عينات .

بدانا رحلة العودة . ثقلت قدماى . صارنا والرمل سواء . احمرت عيناى من وهج يغلفنا . قال السائق ، آثار عربة كبيرة ، ربما قادتنا الى محجر يفيد بحثنا . أشرت براسى نفيا . غدا يوم آخر .

فى المعسكر كان الماء فى الظل ساخنا . لم أستطع شربه . اغتسلت به . سقطت نائما حتى الفجر . استيقظت يعانقنى الخمول .

خرجنا الى العمل . اخترقنا شريط الحقول الضيق . تلقفتنا الصحراء عابسة . نفس آثار الأمس ، اضيفت لها آثار سيارتنا . ظهرت آثار العربة الكبيرة . قال السائق ،تبدو حديثة . اشرت له أن يتبعها . سرنا شوطا طويلا . لم تظهر أمامنا اية مرتفعات تنبىء عن أى محاجر . قال السائق ، ربما كانت بمستوى الارض . قلت الارض تحتنا رملية . من بعيد لاح شىء ما ، داكن اللون . أسرع السائق . دنونا أكثر فأكثر . انتهت آثار العربة الكبيرة . طار الخمول فى رأسى . على الأرض تمدد انسان . رجل وجهه للسماء . ذراعاه مفرودان كالمصلوب . جاف أسمر مقدد . ملابسه غريبة ، وسحنته أغرب . تحلقنا حوله . همس العمال ، قتيل ؟ ضال خنقه الظما ؟ لكن تلك العجلات الكبيرة . ما الذى أتى بها ؟ انسان ، يمكن أن يكون أنا أو أنت ، أيا منا سنحمله ، كلا نتركه . قال السائق ، كأننا لم نر شيئا . قلت ، وماذا عن عجلات سيارتنا التى تداخلت مع العربة الكبيرة !. كان يرقد أمامنا فى سبات عميق ، عمق الأبدية . طنت بعض الذبابات. صاح السائق ، لا تلمسه . اعتدلت كما كنت نذهب الى الشرطة . مالنا وتلك الورطة . يمكن أن يكون أنا أو أنت . هو انسان ، هنالك من ينتظر أوبته دون طائل .

فى قسم الشرطة ، نظر الضابط الينا بعينين خامدتين . قلنا ، قتيل . تململ فى جلسته . رويت له الحكاية . بدا الامتعاض على شفتيه . تساءل عن الجثة . قلت ، هناك فى العراء . تمطى ، استلقى ، خيل الى انه أغفى ، فتح عينيه على اتساعهما . تثاءب . تساءل فى استخفاف ، آدمى ؟ قلت ، نعم ، أمر لا ريب فيه . نظر الى مشفقا . قال ، وحش

جبلى . لم افهم ماذا يعنى . هز رأسه مؤكدا ، وحش جبلى . قلت ، أنت لم تره . قال ، أعرفه ، وحش جبلى . لا يوجد بشر فى هذا المكان . قلت مصرا ، أنا رأيته . قال ، حقا رأيته ، لكنك لا تعرفه . أحسست المهانة . كيف لاأعرف بنى الانسان ! أكذب عينى وأصدق هذا الجالس فى الظل ، خلف دفتر الاحوال . قلت متحديا ، نكتب محضرا . خيل الى انه هم بطردى . قال : أرسلك الى النيابة .

كان وكيل النيابة ، غارقا فى كرسيه . عندما دخلت ، نفخ . لا أدرى منى أم من الحر . قبل أن افتح فمى . غرس عينيه فى وجهى . قال ساخرا ، حكاية القتيل !! تجاهلت سخريته ، قلت . نعم . تساءل فى حدة ، ما دواعىَ ذهابك هناك . قلت ، عملى . عاد الى سخريته ، تجمع الجثث . قلت ، أجمع العينات ، لكنى عثرت على جثة آدمى . نهض عن كرسيه . وقف قبالنى ، قال من بين أسنانه ، وحش جبلى . لا يذهب آدمى الى هناك . قلت ، لكنى أذهب . قال ، اذهب الى غيرى . قلت ، ارسلنى الضابط اليك . قال ، لم يحدث ، لابد من أوراق . قلت ، اذن كيف عرفت؟ عاد الى مكتبه . غرق فى كرسيه .

عدت غاضبا الى الضابط . نظر الى شامتا . قلت ، مادام الأمر كذلك ، فانى سأحضر الجثة لك . انداح وجهه . تلاشت ملامحه . جلس وجلست .

عادت العربة بالجثة ، بعد ساعة ، وضعها العمال أمامه فى الحجرة . جحظت عيناه . قام ، سار الى حيث كانت . ركلها بحذائه . قهقه قائلا ، وحش جبلى ، كما قلت . تركته وأنا أزوم ، انه انسان حقيقى .

ظللنا نعمل فى المنطقة اسبوعا آخر ، ثم انتقلنا بعيدا بعيدا نحو الشمال .

بدأنا العمل فى الموقع الجديد . اخترقنا شريط الحقول الضيق . تلقفتنا الصحراء عابسة . قال السائق ، آثار عربة كبيرة ، تبدو حديثة . أشرت له أن يتبعها . سرنا شوطا طويلا . من بعيد لاح شىء ما ، داكن اللون . أسرع السائق . دنونا أكثر فأكثر . على الأرض تمدد انسان . رجل ، وجهه للسماء . ذراعاه مفرودان كالمصلوب . جاف اسمر ، مقدد ......

أصابع السيطرة الصهيونية على السينما العالمية

لندن : أمير العمرى

اثنـــاء انعقاد مهرجان ((كان)) السينمائى الدولى فى العام الماضى ، صرح يورام جاوبس مدير الشركة السينمائية المسماة ((كانون)) .. صرح للصحفيين بقوله : ان هنـــاك أمران رئيسيان يشغلان كافة الحاضرين الى كان : الاول .. من الذى سيحصل على السعفة الذهبية أى الجائزة الكبرى للمهرجان ، والثانى .. من أين تحصل شركة ((كانون)) على التمويل ؟)) !

ولاشك أن ذلك التساؤل ، يعبر عن مدى الاحساس بالدهشة والريبة التى يشعر بها العاملون فى حقل الصناعة السينمائية ، ازاء النشاط الغامض والمريب للشركة اليهودية العالمية التى تضخم نشاطها خلال السنوات القليلة الماضية، واتسع نطاق اعمالها على نحـــو سرطـــانى شرس ، حتى أصبحت تهدد نفوذ الشركات الامريكية الكبرى العريقـــة .

ما هى اذن حكاية ((كانون)) . ومن الذى يقف وراء دعـــم طموحات هـــذه الشركة المشبوهة .. التى بـــدأت نشاطها فى اسرائيـــل ، ثم انتقـــلت الى الولايـــات المتحدة ، وأصبحت تسعى اليوم الى التغلغل داخل السوق العـــالمى للفيـــلم ؟

الضابطان المغـامران :

هنـــاك شخصان يلعبان الادوار الرئيسية فى روايـــة « كانون » .. ويغامران اليوم بملايين الدولارات فى صناعة السينما العالمية . والاثنان من ضباط الاحتياط فى الجيش الاسرائيلى .

أولهمـــا : هو مناحيم جـــولان « ٥٦ عاما » . بـــدأ حياته بالعمـــل كطيار فى سلاح الجـــو الاسرائيلى وشـــارك فى اغتصاب فلسطين فى حرب عام ١٩٤٨ . ثم تـــرك الجيش وســـافر الى لنـــدن لدراسة فنون الاخراج فى مدرسة « الاولدفيك » فى المسرح الانجليزى الشهير ، كما درس الدراما فى اكاديميـــة لنـــدن . وعـــاد الى اسرائيـــل حيث قـــام باخراج بعض المسرحيات ، قبل أن يتجـــه الى الاهتمام بتأسيس الصـــناعة السينمائية فى اسرائيل . وبعد أن استكمل دراساته السينمائية فى جامعة نيويورك ، عاد مـــرة اخرى الى اسرائيل ، لكى ينتج ويخرج أول أفلامه « الدور ادو » عام ١٩٦٣ ، ثم « صلاح » فى العام التالى . ومع نجاح الفيلمين ، شارك جولان مع ابن عمـــه جلوبوس فى تأسيس شركة للانتـــاج السينمائى باســـــــم « **أفـــلام نـــوح المتحـــدة** » . انتجت هـــذه الشركة عددا من الافلام بمعدل ٥ افلام فى العام ، أهمها « المنزل فى شارع شـــيلوس » و « أحبك ياروزا » ثم « دبابة الى القاهرة » .. الذى كان اول فيلم اسرائيلى يوزع داخـــــل الولايات المتحدة عام ١٩٦٦ ، عن طريق الموزع الصهيونى صامويل أركوف .

وفى عام ١٩٧٦ .. تحولت شركة « نـــوح فيلم » الى الانتاج المشترك مع دول اوربا الغربية ، وتغير اسمها الى شركة جولان ـــ جلوبوس للانتاج .

وجولان هو بمثابة الاب الروحى لما يسمى بصناعة السينما الاسرئيلية . وقد أخرج وانتج بمفرده أكثر من ثلاثين فيلما . وحقق فيلمه « كاذابـــلان » أرباحا كبيرة فى اسرئيل ، وتولت شركة « مترو » الامريكية توزيعه عالميا . وقد تخصص جـــولان بعد ذلك فى تقـــديم أفـــلام الاثـــارة والمغامرات التى لا تخلو من الدعاية السياسية ضـــد العرب ، مثل فيلم « عملية ثندربولت » (١٩٧٧) الذى يقوم فيه بتمجيد العملية الاسرائيلية فى الاغارة على مطـــار عنتيبى بأوغندا عام١٩٧٥وتخليص الرهائن الاسرائيليين من ايدى المناضلين الفلســـطينيين .

وكانت آخر مغامرات جولان فى مجال الانتاج المشترك ، فيلم « ساحر لوبلين » مع الولايات المتحدة والمانيا الغربية ، وبلغت تكاليف انتاجه ٦ مليون دولار ، وشارك فى بطولته عدد من نجوم السينما الامريكية مثل الان أركين وفاليرى بيرين وشيللى وينترز .

أما الثانى ، فهو يوارم جلوبوس (٤١ عاما) .. وهو ابن عم جولان واحد كبار رجال الاعمال اليهود . بدأ العمل السينمائى من أسفل السلم ومنذ وقت مبكر ، حيثكان يساعد أبيه فى ادارة دار للعرض السينمائى بمدينة تل أبيب .. وتدرج فى العمل من بيع التذاكر للجمهور حتى ادارة العمل بأكمله ، ثم شارك مع جولان فى تأسيس الشركة التى حملت اسميهما .. وأصبح جلوبوس المدير الحقيقى لها .

❋ أزمة السينما الاسرائيلية

بالرغم من الدعم الذى وجهته الحكومة الاسرائيلية للسينما ، خاصة فى اعقاب حرب يونيو — حزيران ٦٧ وتأسيس المركز الاسرئيلى للسينما ، الا أن السينما الاسرائيلية ظلت دائما تعانى من المشاكل العديدة المرتبطة بظروف نشأتها داخل مجتمع مصطنع ملىء بالمتناقضات . وظلت السينما فى اسرائيل على نحو ما سينما للاستهلاك المحلى ، وعجزت عن اختراق الاسواق الخارجية ، بسبب تهافت مستواها وسيادة منطق الدعاية السياسية الفجة ، وضعف البنية السينمائية الاسرائيلية وافتقار الشعور بالانتمار الحقيقى لدى السينمائيين الاسرائيليين وأغلبهم من أصول أوربية ، الى جانب سيادة اللغة العبرية التى لا يجيدها الكثيرون حتى داخل اسرائيل نفسها .

وقد سعى جولان للتغلب على هذه المشاكل ، عن طريق اللجوء للانتاج المشترك مع الشركات السينمائية فى فرنسا وهولندا وبريطانيا والمانيا الغربية .

وظلت المشكلة المؤرقة بالنسبة للسينما الاسرائيلية ، هو ذلك الحظر الطبيعى الذى يفرضه المحيط العربى من حول الكيان الصهيونى ، من خلال ثبات واصالة التراث الثقافى العربى وتاريخه الطويل الذى لم

يتزعزع أبدا حتى فى أحلك الظـروف . وقـد أدى هـذا ـــ ويالهـا من مفارقة ـــ الى لجوء الاسرائيليين الى حيلة أخـرى لتنشـيط الصـناعة السـينمائية ودعمها ماليا ، حيث قاموا بسرقة الافـلام العربية ونسخها ، وتوزيعهـا داخـل اسرائيل من أجل الحصول على أموال جمهور المشاهدين العرب داخل اسرائيل واليهـود ذوى الاصـول العربيـة الذين يشـكلون أكثر من ٦٠ بالمائـة من جملة سكان اسرائيل !

وجـد جـولان وشريكه أن الطريـق أمام طموحات شركتهما ، قـد بات مليئـا بالصعاب والعراقيل ، فلجـأ فى البـداية الى صنع أفـلام على الطريقـة الامريكية ، باستخدام ممثلين اسرائيليين يتحدثون العبرية ، ولكن مع تبنى انماط وقوالب السـينما التجـارية الامريكيـة التى تتحدث عن البطولات الفردية الساذجة . وسقطت هـذه النوعية بالطبع وهاجمها الاسرائيليون أنفسـهم باعتبارها وسـيلة لتغريب ما يسمى بالشـخصية الاسرائيلية .

ومع توقيع معاهدة السـلام المصرية ـــ الاسرائيلية فى كامب ديفيـد التى تضمنت بنـودا واضـحة حـول ضرورة التبادل الاقتصادى والثقافى بين البـلدان ، بـدا أن هنـاك بادرة أمل تلوح أمام الاسرائيليين لتحقيق التسـلل الى الصـناعة السينمائية فى مصر تحت أى غطـاء وتحقيـق « خبطـة » سياسية فى نفس الوقت .

وخـلال انعقـاد ما يسمى بمهرجان القاهرة السينمائى الرابع فى خريف ١٩٧٩ كان هناك وفدا اسرائيليا يشارك سرا فى المهرجان بين بقية الوفود . وكان من بين أعضاء هـذا الوفـد ، يورام جلوبوس شخصيا !

ولم يشـأ الرجل أن يضيع وقتـه وسـط حفلات الكوكتيل الباردة والتقاليع الغريبـة التى ابتدعهـا القائمون على المهرجان لجذب الانظار ، وانما شرع على الفـور فى اجـراء اتصالاته . واتصل تليفونيا بالفنـان السينمائى المصرى يوسف شاهين وحاول أن يقنعه بقبـول التعاون لانتاج فيـلم مشترك بين مصر واسرائيل ، او فيلم مصرى يخرجه شاهين ويمثلوه الاسرائيليون . ولوح لشـاهين بشتى الاغـراءات ، فعرض أن يختـار شـاهين الموضـوع الذى يـراه وأن يحـدد الميزانية كما يشاء . وقال أن شركة بارامونت الامريكية سوف تتولى توزيع الفيلم عالميـا . ولكـن شـاهين رفض بشـكل قاطع مجـرد قبول مبـدأ المناقشة حول هـذه

الاشـــياء مع منـــدوب لدولة لا تـــزال تحتـــل الاراضى العربية وتقتـــل الفلسطينيين يوميـــا !

كانت هنـــات رغبـــة شرســـة فى التسلل الى الســـوق المصرى ثم النفـــاذ منـــه بعد ذلك ، للسيطرة على ســـوق التوزيع فى العـــالم العربى تحت اغـــراء التمويل اليهودى الاسرائيلى والتوزيع الامريكى العالمى .

* صـــيادو الفـــرص :

وفى نفس الوقت ، كان ــ جلوبوس ، يتطلعان بلهفة الى اقامـــة رأس جسر لنشـــاطها داخل الولايات المتحدة نفســـها . وكانت صناعـــة الســـينما الامريكية بامكانياتها الهائلة وأسواقها العريضة ، تمثل أمـــام المغامرين اليهوديين ، اغـــراء لا يقاوم . ولكن ، كان لابـــد لهمـــا أولا من تدبير المـــال اللازم للاقـــدام على هـــذه الخطـــوة الجريئة . وسرعـــان ما جـــاءت الفرصـــة . وكان الامـــر يحتاج الى بعض الوقت مع استغلال أساليب الدهاء وامكانيات شبكة العلاقات السرية اليهودية ــ الصهيونية . وأخيرا جـــاءت « الهـــدية » .. أو « كانون » .. التى وصفها جولان نفسه فيمـــا بعد ، بأنهـــا كانت بمثابة « شجرة عيد الميلاد بالنسبة لنـــا » !

كانت « كانون » فى الاصل (وهى بالمناسبة غير الشركة اليابانيـــة المتخصصة فى صناعة كاميرات التصدير) .. قد تأسست فى نيويورك عام ١٩٦٧ . أسسها مجموعة من رجال الاعمال ، مستفيدين من بعض المـــواد فى القانون الامريكى ، تسمح بتشغيل أموال الضرئب بشروط ميسرة . وبدأت الشركة بصنع أفلام قليلة التكاليف . وركزت بشكل خاص على أفلام الاثارة الجنسية مثل « هابى هوكر يذهب الى واشنطون » و «خادمة فى السويد» .

ولكن ، بعد ثلاث سنوات ، حدث تغيير فى قوانين الضرائب الأمريكية ، وأصبح مجال الانتاج ضيقا أمام الشركة . ثم بدأت الأمور فى التدهور بسرعة حتى أشرفت الشركة على الافلاس عام ١٩٧٩ ، فى نفس الوقت الذى كانت شهية الاسرائيليين المغامرين قد تفتحت . وعلى الفور ، بدأ الاثنان فى التخطيط للايقاع بالشركة البائسة !

كانت » كانون « تحتاج الى نصف مليون دولار لتغطية نفقاتها بحيث يسهل عرضها للبيع . ولم يكن جولان وقريبه ، يمتلكان هذا المبلغ بالطبع . ولكنهما فكرا فى حيلة أخرى وعرضا اقتراحهما على أصحاب الشركة . وطلبا

منحها فرصة ثلاثة شهور لبيع مخلفات الشركة من الافلام القديمة التى فشلت فى تحقيق أية ايرادات فى السوق الأمريكى . وكان المقابل الذى طلباه فى حالة نجاح المهمة ، الحصول على عمولة ضخمة تغطى المبلغ المطلوب لشراء أغلب أسهم الشركة المعروضة للبيع .

ولم يكن لدى أصحاب « كانون » ما يخسرونه وكانوا فى موقف يائس تماما . فوافقوا . وعلى الفور ، شرع جولان فى اجراء اتصالاته . وتوجه بنفسه الى مهرجان « كان » السينمائى فى فرنسا وهو يحمل معه العقود جاهزة للتوقيع . وعن طريق علاقاته العديدة مع أصدقائه من اليهود الصهاينة الذين يسيطرون على شركات التوزيع السينمائى فى أنحاء مختلفة من العالم، تمكن جولان من بيع كافة الأفلام القديمة للشركة ، وحقق مكاسب تصل الى عدة مئات الآلاف من الدولارات ، محققا فى أسبوعين فقط ، ما عجزت الشركة عن تحقيقه خلال عشر سنوات ، وبذلك تمت سيطرة الاثنين على « كانون » ، حيث يمتلكان ٣٥ بالمائة من رأس مال الشركة .

لقد تلقى جولان دعما كبيرا من الموزعين الاسرائيليين ومن التليفزيون الاسرائيلى ومن اصدقائه فى اربا الغربية . وبفضل اساليب مشابهة ، كان قد تمكن من قبل من بيع افلامه الناطقة بالعبرية (ابيض واسود) الى دولة مثل اليابان .

* الركاكة والسرعة

وقام جولان بنقل المكاتب الرئيسية للشركة من نيويورك الى لوس أنجلوس . وشرع يورام جلوبوس على الفور فى تنفيذ خطة للانتاج ، بدأت بتقديم ٥ أفلام أخرج معظمها المخرج الاسرائيلى بوزديفيدسون ، وأطلقوا على تلك « الدفقة » من الافلام باسم « عصارة الليمون » .. تيمنا باسم أحد أفلام جولان الاسرائيلية .

ووجدت الشركة أن أفضل وسيلة لتحقيق أرباح سريعة مع الاقتصاد فى النفقات ، انتاج الأفلام الجنسية التى تتوجه أساسا الى مخاطبة جمهور المراهقين ، فجاء فيلم « آخر عذراء أمريكية » ، الذى هاجمه النقاد الأمريكيون بشدة واتهموه بالاباحية ومنافاة الآداب العامة . ولكن الفيلم الذى تكلف ٢ مليون دولار ، حقق أرباحا تصل الى ١٤ مليون دولار داخل السوق الأمريكى فقط . وجاء بعده ، « رغبة الموت ـ ٢ » ، الذى تكلف ٦ مليون دولار وحقق ٢٢ مليونا من العرض داخل الولايات المتحدة أيضا .

ومع ذلك النجاح المـــالى ، بدأت « كانون » تتجـــه لانتاج الافـــلام ذات الميزانيـــات الكبيرة . فجـــاء فيلم « السيدة الشريرة » الـــذى قامت ببطولةالنجمة الامريكية فاى دونا واى واخرجه البريطانىمايكل وينر ، ثم فيلم « موسم الرواد » اخراج جاسون ميللر وتمثيل عدد من نجـــوم هوليوود منهم روبرت ميتشوم وبروس درن ومارتن شين ، وبلغت تكاليفه ٦ مليـــــون دولار . ولكنه لم يحقق نجاحا جماهيريا يذكر ، وان كان قد ساهم فى تجميل وجه « كانون » وابراز قدرتهـــا على استقطاب نجوم السينما الأمريكية ، وساهم بذلك فى تفتح شهية الموزعين تجاهها .

وأنتجت الشركة بعد ذلك ، فيلم « لحن ثنـــائى لشخص واحد » تمثيل آن باتكروفت واخراج وليم فريدكين (يهوديان) ، ثم « أمواج الحب » تأليف واخراج وتمثيل جون كازافيتش مع زوجتـــه جيناروولاندز (الاثنان يهوديان أيضا) .. وهو فيلم من النوع العبثى الفوضوى الذى يعزف على نغمة تمزق العلاقات داخل الأسرة فى المجتمع الامريكى ، ولكن بتركيز خـــاص على حساسية الشخصية الرئيسية التى يقوم بهـــا كازافيتش ، الذى يبدو تفرده وقدرته على التمرد على التقاليد المتزمتة للمجتمع ، مرادفة لكونه يهـــودى يعـــانى من جنون الفن والبحث السرمدى عن الحب . ورغم ركالة الفيـــلم وتخبطه بين عدة أساليب وفشله العـــام على كافة المستويات ، فقد حصل على جائزة مهرجان برلين العـــام الحالى ، وأصـــبح بوسع جـــولان أن يجد ما يفخر به أمام الصحفيين والنقـــاد أيضا ، حيث يؤكد لهـــا قـــدرة شركته على تقـــديم أعمـــال سينمائية لارضاء وجه الفن أيضا .

*** أســـاليب كانون**

وهناك وسائل وأساليب عديدة تستخدمها « كانـــون » للايقـــــاع بنجوم الســـينما المشهورين فى حبائلها . وعادة فان هؤلاء النجوم لا يقبلون العمل فى افلام حرف (ب) ، أى الأفلام المحـــــدودة التكاليف والامكانيات الانتاجية ، وهـــو النوع الذى تخصصت فيه « كانون » سائدة على درب المخرج والمنتج الأمريكى المعـــروف روجر كورمان الذى تتلمذ جولان على يديه من قبل .

لقد أوقعت الشركة بنجـــوم كبـــار مثل شـــون كونرى وروجر مور وروبرت ميتشوم وكاترين هيبورن وفاى دوناواى وناستاسيا كينسكى ومدول شيلدز .. وغيرهم . وكان ذلك يتم عن طريق اغرائهم بالحصـــــول على

نسبة من أرباح الفيلم بعد توزيعه . وفى مقـابل هذا ، يوافـق النجـوم على القبول بأجور تقل عن أجورهم المعتادة كثيرا . وعلى سبيل المثـال ، فمن المعروف أن أجر النجم الأمريكى روبرت ميتشوم يبلغ مليـون دولارا عن الفيـلم الواحد . ولكنه قبل أن يحصل على ٢٥٠ الف دولار فقط عن مشاركته فى بطـولة فيلم « موسم الرواد » مقـابل الحصـول على نسبة ١٠ بالمائة من الارباح ، وهو ما لم يتحقق أبـدا لأن الفيـلم لم يحقق أية أرباح !

وهكذا ، يتفادى جولان المخاطرة برصد الميزانيـات الضخمة ، ويتحايل فى نفس الوقت فى التعاقد مع كبـار الممثلين .

وتلجـأ « كانون » بالاضافة الى ذلك ، الى التعاقد مع النجـوم عن طريق اغرائهم باتاحة فرص العمل لأقربائهم . فقد وافقت بوديرك ، على سبيل المثـال ، على القيـام ببطولة فيـلم « بوليرو » بعد تعيين زوجهـا مخرجا للفيلم .

وقبلت فاى دونا واى الاشتراك فى فيلم « لحن ثنائى لشخص واحد » والحصـول على أجر أقل من أجرها المعتاد ، مقـابل اتاحة الفرصة أمـام زوجهـا تيرى اونيل ، للعمل كمدير تصوير لنفس الفيـلم وكان قبل ذلك يعمل مصورا . كذلك حصلت السيدة تيرى شيلدز على وظيفة المنتجـة المنفذة لفيـلم « صحارى » ، مقابل موافقتها على أن تقـوم ابنتها بروك سيلدز بدور البطـولة . وهكذا . وهى أساليب تكشـف عن خبث ودهاء العقلية اليهودية التى تجيد لعبـة المساومة والمقايضة !

وبالرغم من انحصار أغلب اهتمامات الشركة فى صنع الأفلام السريعة القليلة التكاليف ، الا أنهـا تسعى أحيانا تجـاه بعض المغامرات المحسوبة . وعن طريق استخدام شبكة الاتصالات الشخصية بالوكلاء وشركات التوزيع اليهود ، تبيع الشركة مسبقا حقـوق توزيع الأفلام السينمائية لدور العرض أو لشركات توزيع الفيديو أو شبكات البث التليفزيون بنظـام الكابلات . ولضمان البيع المسبق للفيلم ، يجب أن يتوفر فى الفيـلم بعض المواصفات مثل احتوائه على جرعة كافيـة من الجنس والعنف بالاضافة الى أسـماء النجوم وانخفاض سعره وهذا يرتبط بالاقتصاد الشديد فى الميزانيـة منـذ البداية . ويندفع جولان وشريكه تحت تأثير الرغبة فى انجـاز الأفلام فى أقل وقت ممكن ، لكى يحطمان كافة التقـاليد المتبعة فى تنظيم عمليـة صـناعة الفيـلم . فليس هنـاك احترام سوى لقيمة المـال والمـال فقط . وعلى سبيل المثال ، أثنـاء قيـام مايكل وينر باخراج فيلم « فوق جسر بروكلين » .. عن علاقة حب تنشـأ بين شاب يهودى وفتاة مسيحية ، وجـدت الممثلة

شيللى وينترز أنهــا تحتــاج لبعض الوقت حتى تتمكن من أداء احد المشاهد.
ويكمل جولان بنفسه سرد الحــكاية فيقــول : كانت المشــكلة هى ذلك التمسك الأكاديمى بطريقة الممثل ــ يقصد أسلوب تقمص الشخصية المرتبط بتقاليد مدرســة استديو الممثل ــ ويضيف : انهــا لكى تنطق بجملة حــوار معينة مثل « كيف حالك » فانهــا لابد أن تحدثك أولا عن جدها ثم تقــول لك أنهــا لا تستطيع الاحساس بالجملة . وهنــا طلبت منهــا أن تؤدى ما هو مطلوب منهــا دون حاجة الى الاحســاس أو الانفعــال . ودارت الكاميرا . وهكذا انتهينا من تصوير الفيــلم فى ٥ أسابيع أى وفرنا أسبوعا من الوقت المحدد ، وتمكنا بذلك من توفير نصف مليــون دولار من ميزانية الفيلم وهى ٤ مليــون دولار ! » .

ونظــرية اقتناص الفرص ، هى ما دفعت جولان الى التعاقد مؤخرا مع المخرج السوفيتى المعروف أندريه كونتشا لوفسكى صاحب أفلام « الخال فانيا » و « رومانس عن العشاق » و « سيبيرياد » ، لاخراج فيــلم من انتــاج كانون هو « عشاق ماريا » الذى لعبت بطولته ناستاسياكينسكى وذهب جولان يقدمه فى مهرجان البندقية الأخــير . لقد ظل كونتشالوفسكى طوال ثلاث ســنوات ، يبحث عن منتج يقتنع بتمويل أول أفلامه فى أمريكا . ولكن الجميع تجاهلوه . الى أن جــاء جولان وعرض خدماته بأقل الأسعار الممكنة . وكان كونتشالوفسكى قد غادر الاتحاد السوفيتى بتصريح خاص من السلطات السوفيتية لمــدة خمس سنوات للالتقــاء بزوجته الفرنسية .

« لغــة الارقــام »

ولعل ايراد بعض الأرقام والحسابات الخاصة ، يلقى ببعض الضوء على ذلك الصعود المريب لشركة « كانون » خلال فترة زمنية محدودة .

كانت الأرباح الصافية للشركة (بعد اقتطاع الضرائب) عام ١٩٨٠ : ٨ آلاف دولار ، قفزت الى ٢ مليــون دولار عام ١٩٨٢ ، ثم الى ٤ مليــون دولار عام ١٩٨٣ . وفى النصــف الأول من عام ٨٤ ، حققت الشركة زيــادة فى صافى الدخل بنســبة ٥ر١١٠ فى المائة أو ما يوازى ٤ مليون و ٢٧٥ ألف دولار !

ويحصل كل من جولان وجلوبوس على نحــو ٢٢٠ ألف دولار فى العام كدخل شخص صاف . ومن المنتظر أن يصل هذا الرقم عام ١٩٨٨ الى نصف مليــون دولار لكل منهما ، فى حالة استمرار معدل الربح على ما هــو عليــه الآن .

وطبيعى أن هذا « النجـــاح » المـــالى الكبير ، هو الذى يجـــذب شركات هوليوود الكبرى للجرى وراء « كانون » من أجل توزيع أفلامهـــا فى الأسواق الرئيسية فى العـــالم الخارجى . فقد تعاقدت شركة كولومبيا على توزيع أفلام كانون خارج السوق الأمريكى ، وتعاقدت شركة « مترو » على توزيع أفلام الشركة داخل السوق الأمريكى لمـــدة ثلاث ســـنوات ، وان كان الاتفاق قد الغى مؤخرا من جانب مترو بسبب أساليب المـــاطلة والتسويف التى تتبعها « كانون » فى السداد !!

« وراء كانـــون »

هناك سؤال بديهى يفرض نفسه أمام هذا كله . ترى .. من الذى يقف وراء ذلك التراكم المـــالى الذى يجعل الشركة اليهودية ـــ الاسرائيلية العـــالمية ، تشارك على سبيل المثـــال مؤخرا ، فى انتـــاج فيلم « يوجالو » الذى تصل تكاليفه الى ٣٦ مليون دولار ويجرى تصويره الآن .. وبفضـــل ذلك التراكم المـــالى ، امتد نشـــاط الشركة فى الفترة الأخيرة ، الى مجـــال الانتاج التليفزيونى أيضا . فالشركة تقذف بمبلغ ١٠٥ مليون دولار فى سوق انتاج الفيديو وافلام التليفزيون .

منذ وقت مبكر كان هناك بنك يهودى يدعى بنك سلافنبرج . وهـــو واحد من أكبر البنـــوك الهولندية وأكثرها مساهمة فى تمويل الصـــــناعة السينمائية العـــالمية . ويقال أن البنك قد قدم قروضا تبلغ أكثر من ١٠٠ مليـــون دولار الى صناعة السينما . وهو بنك معروف بصـــلاته الحميمة بالشخصيات الصهيونية العالمية وبتمويل صفقات السلاح السرية للحكومة الاسرائيلية مع بعض دول غرب أوربا .

لقد أصبح جولان ـــ جلوبوس من أهم عملاء البنك . وهناك علاقـــة صداقة خاصة تربطهما بصاحبه وكبار المساهمين فيه . وقد منـــح بنـــك سلافنبرج هذا ، شركة كانون تسهيلات ائتمانية تصل الى ٣٥ مليون دولار ، بالاضافة الى رقم اضافى يبلغ ١٠ مليون دولار كغطاء مالى للسحب العاجل.

لم يكن بنك سلافنبرج وحده فى الساحة . فالشركة تحصل أيضـــا على قروض ثابتة من عدة بنـــوك أخرى عالمية فى الولايات المتحدة وفرنســـــا وسويسرا وجنوب أفريقيا . ومن عشرات المستثمرين ورجال الأعمـــــال الصهاينة داخل وخارج الولايات المتحدة ، بالاضافة الى عدد من الشخصيات الثرية فى الشرق الأوسط (!) .. وحاليـــا تشارك حكومة جنوب أفريقيـــا العنصرية فى تمويل الفيـــلم الجديد الذى تتولى انتاجه الشركة .

ولا تقف طموحات « كانون » عند حد . ففى عام ١٩٨٢ ، استطاعت الشركة أن تقتنص صفقة أخرى سيطرت بموجبها تماما على شبكة دور العرض المسماه « كلاسيك » فى بريطانيا والتى تتكون من ٢١٦ دارا للعرض السينمائى ، وذلك مقـــابل ٨ مليون جنيه استرلينى . وتم تمويل الصـــفقة بقروض من بنك سلافنبرج الى جانب بعض البنـــوك الأخرى فى فرنســـــا وسويسرا .

وفى فبراير ــ شباط ١٩٨٤ ، استطاعت كانون أن تشترى شبكة دور العرض « توشكينسكى » الهولندية والمكونة من ٣٢ دارا للعرض . وفى أغسطس المـــاضى ، تمكنت « كانون » من شراء ثانى أكبر الشــــبكات الثلاث للتوزيع فى هولنـــدا والتى تغطى المدن الثلاث الرئيســـية وهى أمستردام وروتردام وهاجيو ، وتتكون من ٤٢ دارا للعرض ، بالاضافة الى شركة « نوفا » للتوزيع التى تتحـــكم فى توزيع أغلب الأفلام الأمريكيـــة والأفلام المستقلة والهولندية فى البـــلاد . وقد بلغت قيمـــة الصفقة حوالى ٥ مليـــون جنيه استرلينى . وهكذا أصبحت « كانون » تملك السيطرة الفعلية على مرور أى فيلم من الخارج الى السوق الهولندى !

كذلك حصلت « كانون » مؤخرا ، على حقـــوق توزيع أفلام شركات : يونيفرسال وباراموتت ومترو ويوينتدارتستس داخل اسرائيل . وبموجب العقد فان على كانون أن تدفـــع مبلغ ٢٥٠ ألف دولار شهريا للشركـــات الأمريكيـــة ، حيث يبلغ المبلغ الاجمالى خـــلال خمس سنوات (مـــدة العقد) ١٥ مليـــون دولار ، يضمن بنك سلافنبرج ٤٫٥ مليون دولار منها .

وفى نفس الوقت ، فان « كانون » لا تزال تحتفظ فى اسرائيل بفـــرع الشركة الذى يتـــولى دعم مشاريع الانتاج المشترك وتوفير المعـــدات الفنية والتقنية للمنتجين الأمريكيين وعمل الدعاية المكثفة لجـــذب رؤوس الأموال الأجنبيـــة للمساهمة فى الانتاج المشترك مع اسرائيل ، باستغلال العمالة العربية الرخيصة وتنوع البيئة الطبيعية فى فلســـطين والخلفيـــة التقليدية الأصيلة للمدن الفلسطينية الشهيرة التى يصورونها فى الدعـــاية باعتبارها مدن الأجداد بالطبع !

ولم تعد الشركة تستطيع أن تخفى وجهها الصهيونى القبيح . فقـــد بدأت فى انتـــاج مسلسل تليفزيونى من الانتـــاج الضخم عن حيـــاة مجرم

الحرب الصهيونى موشى دايان بعنوان « ديان : الجنرال ، الفلاح والسياسى » مأخوذة عن سيرته الذاتية كما كتبها بنفسه ، بالاضافة الى قصص أخرى بقلم ابنته يائيل وابنه عساف ديان .

* المواجهة .. كيف ؟

فى مهرجان كان السينمائى الدولى عام ١٩٨٣ ، قبل **يوسف شاهين** دعوة للمشاركة فى عضوية لجنة التحكيم الدولية للمهرجان . ولكنه فوجىء عند وصوله . بوجود اسم مناحيم جولان من بين أعضاء اللجنة . وسرعان ما أصدر شاهين بيانا يعلن فيه انسحابه من اللجنة احتجاجا على قبول جولان .. الضابط الاسرائيلى السابق ضمن لجنة التحكيم وأن منطق التوازن المزعوم بين العرب والاسرائيليين على ذلك النحو هو منطق خاطىء . واضطر وزير الثقافة الفرنسى الى التدخل لحل الأزمة التى اشتعلت . وتم استبعاد جولان من اللجنة بعد أن قدموا له نوعا من الترضية التى تحفظ له ماء وجهه . وعاد شاهين الى عضوية اللجنة بعد أن فرض موقفه الذى يقتنع به .

واذا كان هذا الموقف الوطنى شيئا بديهيا ، الا انه بالطبع لن يكفى التصدى لمخططات « كانون » وامثالها فى التغلغل الى السوق السينمائى العالى وفرض شروطها الانتاجية والفكرية على صناعة السينما . ومن الخطورة أن يترك الأمر لمبادرات الأفراد فى قضايا كهذه .

وفى تصورى اننا بحاجة الى نوع من المتابعة والتخطيط والدراسة اليومية التى تسعى الى رصد كافة الأنشطة التى تمارسها المؤسسات الصهيونية فى مجال الانتشار عن طريق السينما سواء بهذا الشكل أو ذاك . حتى يسهل علينا ايجاد الوسائل الكفيلة بفضحها وكشف صورتها أمام العالم وفى كافة المحافل الدولية .

ان مجرد مقاطعة « كانون » أو حتى كافة الجهات التى تتعامل معها (وهو شىء يصعب تنفيذه فى الواقع) لن يجدى فى رأيى طالما ظلت الامكانيات السينمائية العربية غائبة أو مغيبة عن ساحة العمل القومى وعلى أساس حشد كافة الطاقات السينمائية العربية بهدف عرض قضايانا السياسية من خلال السينما . وفى نفس الوقت المشاركة الدائمة فى المهرجانات الدولية وأسواق الفيلم العالمية وطرق أبواب الانتاج المشترك مع الدول الأوربية على أسس واقعية تلبى تطلعاتنا فى تنمية السينما القومية وتنمية نظام التوزيع الخارجى .

واذا كانت كل هذه المشاريع تحتاج الى تكاتف عشرات الطـاقات والمؤسسات ، فهنـاك شىء آخر اساسى يجب المسارعة ببحث امـكانية تأسيسه ، وهو لن يحتـاج الى ميزانيات مستحيلة .. وهـو ضرورة **تكوين مركز عربى لرصد ومتابعة النشـاط الصهيونى فى مجال السـينما من خلال اعداد ارشيف جيد لا يكتفى بالمطبوعات ولكن ينبغى أن يطمح ايضا الى شراء الأفلام الاسرائيلية والصهيونية والمعادية للعرب بشـكل عام .. من أجل تنظيم الدراسات العلمية حول وسائل تمويلها وانتاجها وكشـف افكارها المعادية فى نفس الوقت .**



قصة قصيرة

الزوجة

حسين أحمد أمين

فكر الزوج فى أنه ربما يكون الوقت قد حان كى يراه الطلبة فى فصل زوجته ، حتى يبدد كل سخف كامن . فمجرد علمهم أنها متزوجة غير كاف . بل قد تضفى عليها هذه المعرفة الغامضة هالة ما .

واتصل بها هاتفيا من مكتبه :

— سأمر عليك فى الجامعة فى المساء ، فى السابعة والنصف .

— ولكن الدرس ينتهى فى الثامنة . هل ستنتظر نصف ساعة فى السيارة ؟

— من قال انى سأنتظر فى السيارة ؟ أريد أن أحضر درسا لك ، فأرى ما اذا كنت تجيدين الضبط والربط وحفظ النظام ، وأقدم لك العون فى كبح جماح المشاغبين .

ضحكت ضحكة قصيرة ثم قالت :

— بل أمر عليك فى مكتبك بعد الدرس ، ونتوجه من هناك الى عشاء عبد القادر .

وأصر هو على أن يمر عليها فى الجامعة .

ـــ مختـــار ! الحقيقة انى لا ادرى ما اذا كنت سأذهب الى الجامعة أصلا أم لا . اتصل بى هنا بعد نصف ساعة لأخبرك .

ـــ مرفوض شـــكلا وموضوعا . الى اللقـــاء فى السابعة والنصف .

ـــ فى مكتبك .

ـــ فى الجامعـــة . الى اللقـــاء !

قالت لوالدتها ضاحكة وهى تضع السماعة من يدها :

ـــ من المؤكد أن شخصيتى ضعيفة ، لا أعرف كيف أرفض . مع أنى حقيقة لم أكن راغبة فى الذهاب الى الجامعة هذا المساء .

سألتها أختها وهى تبتسم :

ـــ كيف كان تعليـــق مختار على هدية الطالب الأردنى ؟

ـــ رآنى مخطئة أن قد قبلتها ، وأنهـــا تعنى شيئا كالرشوة . ولكن الطالب فى الواقـــع لم يترك لى فرصـــة على الاطلاق أن أرفض . تركهـــا على المكتب وخرج هاتفا من الطرقة : هذه لك ! قلت له : مستحيل . قال : هذه من أمى وليســـت منى . ارجعيها اليها ان شئت !

* * *

وفى الســـيارة الى الجامعة ، ظلت تفكر فى الزيارة المتوقعـــة من زوجها ، وكذا خلال الدقائق الأولى من الدرس خـــلال حديثها الى طلبتها العشرين عن « الأرض الخراب » لاليوت . غير أنهـــا عادت تدريجـــا الى طبيعتها ومرحها ، واستقر صوتها وحديثها .

وارتاح الطلبـــة .

كان معظمهم يعيدونها ، هذه المعيدة الجديدة حديثـــة التخرج ، ذات الابتسامة الدائمـــة والوجه الصبوح . وبالرغم من شرود أذهانهم أثنـــاء دروسها المسائية ، وتفكيرهم الدائب فيهـــا كامرأة ، كان يخيل اليهم ـــ ربما بفضل الصمت والانتبـــاه ـــ انهم يستوعبون ما تقـــول ، فكأنما يحفظون من عينيها مباشرة . وكان ثلاثـــة أو أربعـــة على الأقل منهم متيمين بها ، يلتهمونها التهاما بنظراتهم ، ويكتبون فيهـــا الشعر ليـــلا . خاصة الطـــالب العـــراقى .

وكانت هى تحس بهـــذا الدفء حولهـــا وتستمتع به بكل كيانهـــا ، دون أن تعترف به لنفسها ، أو تحـــاول أن تجد عبـــارات تصوغه فيهـــا .. أضحت ساعات الدرس أحلى ساعات يومهـــا . وقد أكسبها ذلك مع الوقت ثقة فى نفسها ، وفى قدرتها على التدريس ، بعد وجل رهيب فى البـــداية . فهى ليســـت بالمجيدة للانجليزية للدرجـــة التى تؤهلهـــا

للتدريس . والأخطـاء تتوالى . والكلمات مجهـولة المعنى عندها كانت تربكها فى البداية ، ثم أضبحت الآن تفسرها كما تشاء وفق الأرجح فى ظنها ، ودون أن تلقى معارضة . وكان الطلبة ـ ومنهم من هو أكثر اجادة للانجليزية منهـا ـ لا يرون فى ذلك اى بأس ، على استعداد لتغيير مفاهيمهم اللغوية من اجلها ان اقتضى الأمر .

وقـرأت :

« .. مدينـة زائفـة

يكتنفها الضـباب البنى لفجر الشتاء

يتدفق الجمع فوق جسر لندن .. جمع غفير

ما كنت أحسـب أن الوقت قد أحاق بكل هذا العدد ... »

وفتـح البـاب فجـأة فى ضجة وعنف .

واصفر وجهها ، ثم ابتسمت فى ارتبـاك .

ـ هاى هدى !

أهلا ! ـ هكذا قالت ، بينمـا اتجهت أعين الطلبة المشـدوهة الى المقتحم فى تسـاؤل .

ـ تفضل ! واشارت له تجـاه مؤخرة الفصل .

ـ ألن تعرفينى لطلبتك ؟

هذا زوجى .. مختـار عبد العليم . تفضل . سننتهى بعد قليـل .

ـ خذوا وقتـكم .

وجلس فى مؤخرة الفصل يتفحص الطلبة واحدا واحدا .

وعادت الى كتابها تقـرأ :

« ... وصدرت تنهدات ، قصيرة ولكن بين الفينة والفينـة
وركز كل امرىء بصره على قدميه ... »

كان صوتها الآن أعلى من المعتاد ، مع بحـة طارئة تتجدد كلما حاولت التخلص منهـا . غير أن الطلبة كانوا قد كفوا عن الاستماع ، يرمقـون الضيف من طرف خفى ... ايمكن أن يكون هذا زوجهـا ؟ زوجهـا الـذى طالمـا رسمنا له فى مخيلتنا الف صورة وظنناه أميرا فاتنا ؟ هذا الأشـيب اليدين ذو الأنف الغليـظ ؟!

« ... أيهــا القارىء المنافق .. أخى ، وشبيهى .. »

ــ يكفى هذا اليوم . (رغم أن الساعة لم تكن قد بلغت الثامنة الا الربــع) .

وجمع الطلبة دفاترهم وكتبهم فى هدوء ، وانصرفوا .

ــ برافو يا بروفيسوره ! (قالها وهو ينهض متجها اليها ؟ تهانئى!

قالت ضاحكة وهى تجمع أوراقها :

ــ وكيف وجدت الضبط والربط ؟

ــ رائعين ! ولكن ، أين العصــا ؟

* * *

وفى حفل العشاء العــائلى الذى قصداه ، التف حولهما بعض أفراد العـــائلة يصيحون :

ــ كيف وجدت هدى فى الدرس ؟

صاح بصــوته العــالى :

ــ ممتازة . كانت تحزق وتحزق حتى خشيت أن نسمع صوتا غير مرغوب فيــه . غير أنه لم يكن هناك احد ــ ولله الحمد ــ يقف خلفها !

وقهقه الجميع . وضحكت معهم فى ارتبــاك .

* * *

ودخلت فصلها فى اليــوم التالى دون أن تنظر الى أحد من الطلبــة ، بادئة درسها على الفــور فى شكلية وصرامة . وللمرة الأولى فى دروســها كان بعض الطلبــة يتحادثــون فيما بينهم فى شؤونهم ، بينما بــدا الطالب العراقى شديد الانشغال بأمر ما فى دفاتره .

وفكرت وهى تنظــر اليــه خلسة :

ــ أيهــا المراهق الأبله ! ماذا تظن ؟

ثم صاحت به فى غير رفــق :

ــ عدنان ! ماذا تصــنع ؟

شعر



علي الفزاع
الاردن

يرفرف كالطير فى أول الليل قلبى
يحوم فوق الجزيرة ،
فوق الشآم
يمر بمصر ،
ويمضى الى نخلة فى العراق
يدور عليها ثلاثا ،
يحط عليها ،
ويبكى على صدرها فى خشوع
تحدق فيه مليا
فتأوى اليه ،
وتحنى عليه الفروع ..

تؤمل مــاذا ،
وقد ضاقت الأرض بعد اتساع عليــك
وتنظــر ماذا ،
ومن كل صوب يصوب سهم اليــك
لك المجــد كــم كنت فذا
وانت على ناقة فى الجزيرة ..
جوعى ..
ولكن حلمك يمتد ، يمتد ،
يغمر بالبشر وجه البســيطة
وتمضى كدفقة نــور ،
لترســم بالســيف ،
للكون أحلى خريطــة ..
لك المجد كــم كنت فذا ،
ولكن شرط المحبة أن تخلع الآن هذى المسوح ،
وتدنــو منى ،
تهــز بجذعى اليــك ..
فيساقط السر منى لديك :
لقد عاث فيــك الولاة ،
وأخلدت للنوم بين الرياش ،
وفى ردهات قصــور الحــريم .
فلمــا أفقت وجدت على الزنــد قيــدا
تزينه آية فى الكتاب المبين ..
تململت ، هبوا عليــك خفافا
وأسرجت باسم الكتاب مئــات السنين .

* * *

يؤرقنى الآن ما هــــو آت
فقد مل قلبى انتظـــار غد ،
لا يجىء ..
وفى كل عصر يوزع لحمى ،
بين رصــاص الحــروب ،
وبين ســياط الولاة
أحدق فى غبش الفجــــر ،
لا أســتبين ..
ولا الفجر يكشــــف لى عن رؤاه ..
تميــل على وتبــكى :
لك المجــد فى غرة الدهر ،

فى ملتقى الدهر ،
فى منتهـــاه
اقـــول : لك المجـــد لكن تحـــذر
فان الدهاقين ،
تحت العمـــائم ،
عادوا اليـــــك
وباسم الكتاب يريدون ما قد تبقى لديك
اقـــول تحـــذر ،
فان سيوفا تنوشك فى الليـــل سرا
ستشهر فى الصـــــبح جهـــرا عليـــك

* * *

على منحنى فى الطريـــق ،
توقف قلبى
وحوم فوق بقـــايا شـــــهيد
وخيـــط من الـــدم ينســـاب
فى الرمل يرسم صورة نخلة ..
تملكنى هاجس لا يحـــد
وأوغل فى الوجد قلبى ،
تنســـمت بعض عبير ،
اطل من الرمل وجه أبى الطيب المتنبى
وأرعد فى على حين غفلة :
تقدم فان لنـــا الآن ســـيف ودولة
توسلت : هذى بقايا حبيبى
ـــ تقدم فان لنا الآن سيف ودولة
ـــ أريد أؤبن روح حبيبى
« ليالى بعد الظاعنين شـــكول
طوال وليـــل العاشقين طويل »
ـــ تقدم فانى بغير الدم الحـــر يزهر هذا النخيل ؟!
وانى تبالى بمن خذلوك ،
ومن طعنوك ،
وانت تصلى ،
وكل ســـلاح من الخلف يأتى
يزل عن الظهر وهو ذليـــل ..

ثلاثة شعراء فى القاهرة

احمد اسماعيل

احببت ان اعيش بين لحمها وجلدها
لكى احس نبضها العليل فى عروقها الدفينة
أحببت أن اسوح جنب نهرها

صلاح عبد الصبور

شوارع المدينة الكبيرة
قيعان نار
تجتر فى الظهيرة
ما شربته فى الضحى من اللهيب

احمد عبد المعطى حجازى

فى الشارع
اتلاقى — فى ضوء الصبح — بظلى الفارع
نتصافح بالاقدام

امل دنقل

وانا فى وسط دوامتك الدايرة بينا
بصرخ ... بحبك ... يا اجمل مدينة
يا ضحكة حزينة .. يا طايشة ورزينة

سيد حجاب

انها القاهرة .. دوامة الشعراء وصراخهم . حبهم وفزعهم . هى مدينة يسكنها ١٢ مليون نسمة ، فكيف يسكنها الشعراء ؟

ان خصومة المدن مع الشعراء تاريخية . فمن قبل طردهم افلاطون من مدينته . وجاء النبى محمد ، فوصمهم « بالغواية والضلال »(١) .

حتى كانت المدن العصرية . وما خلفته فى نفوس الشعراء من ندوب وقروح فهى كما يرد نصا اغتيال رفيع « أو هى » وحش ضرير ، او هوة للموت تبتلع من فيها، وتحيل الفرد الى « قزم » كما وصفها ت . س ـ اليوت . ومن ثم استحالت المصالحة بينهما واصبحت علاقة الشاعر بالمدينة نوع من « الدراما المأساوية العنيفة » ، وصراع فاتن بين الهمس والصخب .. وبين الوشوشات والضجيج . وربما لا يغضب النقاد كثيرا لو قلنا ان علاقة الشاعر بمدينته احدى ملامح القصيدة الرئيسية . فمن خلالها تتسع الرؤية ــ وفى اعماقها تترسب كل معاناة الشاعر وتناقضاته . فالمدينة بالنسبة له « واقعا كابوسيا » يحاول ان يتجاوزه . فى الوقت الذى يتعشق فيها الشوارع والحدائق والنساء والبشر . ويعايش فيها الوحدة والقهر وفقدان الذات انها الرفض والحلم فى آن واحد . هى الارتكاس والرحيل . الخوف والامان ، والحاضر والمستقبل . فماذا عن القاهرة مدينة الالف عام ، وصاحبة الالف مئذنة ــ وكيف عاش فيها ثلاثة من اكبر شعراء ايامها ــ منذ ان غادروا مواطن رؤسهم نازحين اليها ــ طالبين العلم تارة ، وباحثين عن الشعر تارة اخرى ماذا عن **صلاح عبد الصبور ــ احمد عبد المعطى حجازى ــ وامل دنقل فى نهارات القاهرة ولياليها ؟**

لقد اتفق الثلاثة على مغادرتها .. اما بالموت او الرحيل ــ وهو موت من نوع اخر ــ وكان الحزن « رفيقهم » طوال مسيرتهم . فمنهم من تحاور معه ومنهم من استبد به الخوف من فرط الاحساس به . ومنهم من اتخذه فلسفة ونهجا .

المدينة الاحزان والتحول :

هنـــا يتزعزع الثبات ، وتسود الحركة .

فعندما جـــاء صلاح عبد الصبور الى القاهرة عام ١٩٤٧ ، لدراسة اللغـــة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة ــ حاملا اشـــعاره الاولى ، واحزان قريته (الزقازيق) ظن للمرة الاولى انه سوف يفاجئهـــا باسراره واحزانه الفاتنة . وراح يحدثهـــا عن « الناس فى بـــلاده » ويصف مشيهم وضحكهم وصمتهم ويقص عنهم :

الناس فى بلادى جارحون كالصقور
غناؤهم كرجفة الشتاء فى ذؤابة الشـــجر
وضحكهم يئز كاللهيب فى الحطب
خطـــا هموا تريـــد ان تسوخ فى التراب

وبعد هذا الوصف الجديد لانسان القرية والمناقض لكل الأوصاف التى حملهـــا الشعر قبل صلاح عبد الصبور عن « طيبتهـــم » « وملائكيتهم » تتوالى ابيـــات القصـــيدة فى تعرية هـــذا « الانسان » وفضح ظروفـــه الاجتماعية الفاجعـــة .

ويقتلون يسرقون يشربون يجأشون
لـــــكنهم بشـــــــر
وطيبـــون حين يملكون قبضتى نقـــود
ومؤمنـــــون بالقـــــدر

لقـــد آمن صلاح عبد الصبور فى فجـــر شـــبابه بالمذهب الاشتراكى لكنه ارتد عنه بعد ادراكه « ان عـــذاب الانسان الأكبـــر هـــو الفقر ، ولكن الفقر ليس ناتجـــا عن ســـوء توزيع الثروة فحسب . ولكنه ناتج عن ســـوء توزيع الانسانية (٢) ، هنـــا تتجاوز مشكلة الفقـــر نطاق الافراد من وجهـــة نظـــر صلاح عبد الصبور ويصبح الصراع ، « لا يدور بـــين طبقـــات مختلفة ، ولكنه يـــدور بين طبقتين مختلفتين من الدول . همـــا الدولة الغنيـــة والدولة الفقيرة (٣) » . وهكذا عاش صلاح عبد الصبور صراع الوجـــود بعيـــدا عن التنظيمات والجماعات الثورية . عاش صراعه مع الحـــزن .. والخـــوف .. والوحـــدة .. وضاقت عليه مدينته بعـــد أن اسلمته لليأس والملل .. والتكرار .. لقـــد كانت القاهرة بالنسبة لـــه

مدينة مفتوحة عنوانها المقاهى التى شهدت مسامراته ومجالساته الشعرية زمنا طويلا « كان المقهى كانه معرض شامل فيه من المرايا القديمة المكسورة ، والاثاثات البالى الرث والوجوه التى كانها تنبعث من كاريكاتير الرسام دوميية فاذا أهل رمضان زارته بعض النسوة اللائى يجئن من لوحات تولوز لوتريك ، ثم هنالك على الحوائط بعض الحيوانات المحنطة والمعمدة الخشبية التى تذكرك بالبعث الفنى العظيم الذى يصنعه سلفادور دالى (٤) .

اما الآن .. فسوف يرى صلاح عبد الصبور مدينته على نحو مختلف .. وسوف يعيش الليل فيها وحيدا اسيانا :

الليل حينما ارتمى على شوارع المدينة
واغرق الشطآن بالسكينة
تهدمت معابر السرور والجلد
لا شىء يوقف الاساة .. لا احد .

انها الوحدة التى تنأى بشاعرها عن معانى الفرح والسرور .. وسوف تهبط به فى قاع السأم :

انسان هذا العصر سيد الحياة
لانه يعيشها سأم
يزنى بها سأم
يموتها سأم (٥)

ولكن من اين يأتى كل هذا السأم من يأتى كل هذا « التكرار » « المجوج » يجيب الشاعر .

مدينة كهذه المدينة الكبيرة
تكاثرت على مدى الزمان ، كررت ايامها .
وخزنت فى لحمها وجلدها المكررين
تسع ملايين من المكررين

ولا يخفى علينا ان تعداد القاهرة السكانى قد تضاعف منذ تاريخ هذه القصيدة (١٩٧٣) . لقد اراد صلاح عبد الصبور أن ينعى لنا مدينته « المكررة » وينعى ذاته « السأمانة » . ففى قلبها « يتشيأ » المرء ،

ويصبح « شـــكلا » او « صورة » .. او « هيكلا » .. وفى جحيمهـــا تتقدم « الكائنات ويقتلها الملل : الفتها منذ سنين عدة ، غدوت قطعة مفيدة .

من قطـــع المشـــهد فى عروضها اليوميـــة .

ثم يمضى الشاعر شارحا كيف تتحور كينونته وتتبدل صورته :

نبضت مـــرة على مفـــارق الطرق
محـــدود بمـــا أمـــرت ان اقف
آخـــذت شـــكل حجـــرة .

....

ومـــرة غـــدوت شجرة
امـــرت ان التـــف
ومـــرة علقت مرآة على جدار حجرة
ومـــــرة بخـــرت مقعـــــدا
ومـــــرة ســـبكت مصـــعدا
ومـــــرة مكبـــرا للصـــــوت

ولا نظن ان المدينة بطرقاتها وشوارعها هى التى فعلت كل ذلك . انها المدينـــة ـــ النظـــام او المدينـــة ـــ الحاكم ـــ المدينـــة ـــ الســـجن .. الصراع . المدينـــة السلطة . هـــذه هى المدينـــة التى يبغضها الشاعر ولكن المدينة ـــ البشر ـــ المدينـــة النهر هى التى عشقها الشـــاعر :

لكننى احببتها ... احببت هـــذه المدينـــة .
لكننى احببتها ... احببت هـــذه المدينـــة .

....

احببت ان أعيش بين لحمها وجلدها
لكى احس نبضها العليل فى عروقهـــا الدفينة
احببت ان اسوح جنب نهـــرها (٧)

وكثيرا ما حاول الشاعر التمرد على « تكرار » مدينته ، ولكن الاخفاق سرعان ما يقهره ويسلمه « للتكرار » مرة ثانية :

يتمرد بعض المكرورين على التكرار
« يتحور بعض المكرورين الى نقش فـوق جدار
او نحـت من احجـــــار
لكن الريح .. الشمس .. الامطـــار
تسلمهم للتكـــرار (٨)

وهكذا استحال شاعرنا الى « نقش فوق جدار » و «نحت من أحجار» هكذا قهـرته « الريـح » والشمس وأدمتــه « الأمطار » فسقط مفجوعا فى التكـرار .

✻ احمد عبد المعطى حجازى ... ورؤية من نوع جـديد

وياتى الى القاهرة فارس اخر ، نازح من قريته « تـلا » وربما فى نفس السنة التى جاءها صلاح عبد الصبور . انـه الشاعر الفـذ احمد عبد المعطى حجازى جـاء حاملا طفولة مغايرة واحلام لا حـدود لهـا . لكن المدينـة فاجأته باسفلتها وبناءاتها المثلثة والمربعة والزجاجية ليكتشف انهـا « بلا قلب » وانهـا تضـطهده وحـده وتعـذبه وحـده فـراح يلطمها بكلماته .. وينهرها باوصافه :

شـوارع المدينـة الكبيرة
قيعـان نـــار
تجتـر فى الظهـــرة
ما شربتـه فى الضحى من اللهيب (٩)

وفى هذه الشوارع الحارقة ، يشعر انه وحيد ، فيمضى محـذرا فى مـرارة :

يا ويلـه من لم يصادف غير شمسها
غير البنـاء والسـياج ، والبنـاء والسياج
غير المربعـات ، والمثلثـات والزجـاج (١٠)

وتستيقظ القرية فى نفسه بعد جحود المدينة ونكرانها ــ وينبعث الحلم المستحيل مناديا :

يا من يعيدنا الى بلادنا
بلادنا العميقة الخضرة
نبكى ولو مرة
من قلبنا (١١)

انه يبحث عن الصدق حتى فى البكاء . فكل شىء حوله « متوحش » « قذر » فعندما يخاطب شقيقه المجند اثناء الحرب يستحلفه ان يضرب الاعداء باسم « الوحشة » « والقرية المفقودة » .

اضرب
بتغربنا فى المدن المتوحشة القذرة
نفقد فيها قريتنا وبراءتنا
حتى نتلاقى ، فنحس بسوأتنا
فنواريها بعيون خجلى معتذرة (١٢)

لقد اصبحت غربة الشاعر فى المدينة الكبيرة قسما يحلف به ــ وصارت المدينة سوأة يخجل منها .

وتستبد الوحدة بالشاعر . فيناجى روح ابيه ، ويتحدث اليها بعد ان اعرض عنه الجميع فيصف المدينة فى كلمات دامعة :

رسوت فى مدينة من الزجاج والحجر
الصيف فيها خالد ، ما بعده فصول
بحثت فيها عن حديقة ، فلم اجد لها اثر
واهلها تحت اللهيب والغبار صامتون
ودائما على سفر
او كلموك يسألون : كم تكون ساعتك (١٣)

لقد انعدم الحوار اذن بين الشاعر ومدينته ، ولم يعد يتحدث الا الى « الزجاج » و « الحجر » فيتضاعف احساسه بالاضطهاد ــ ويشعر انه مستهدف من قبل الطبيعة ذاتها :

شمسك يا مدينتى قاسية على وحدى
تتبعنى انى ذهبت
تأكل ثوبى ، وتعرى سوأتى
اهرب منها أين يا مدينتى (١٤)

ولا تجدى توسلات الشاعر ودموعة . ولا تتحقق احلامه بالعودة الى قريتـــه . فينتفض ساخطا ولاعنـــا هـــذه المدينـــة المتوحشة .

يا قاهـــــــرة
ابا قبـــاب متخمـــات قاعـــدة
يا مئذنـــــات ملحـــــدة
ياكافـــــرة
انـــا هاهنـــا لا شيء .. كالمـــوتى
كذكـــــرى عابـــــرة (١٥)

لقـــد « تشـــيأ » حجازى هو الآخر ... واصبح « كالموتى » لافعل ولا حراك فينتابه الذعـــر .. ويخشى على نفسه من الجنون فى هذا الصخب العنيف .

لو اننى لا قـــدر الله ــ اصبت بالجنـــون
وسرت ابكى عاريا .. بلا حيـــاء
فـــلن يـــرد واحد على اطراف الرداء (١٦)

وتبلغ الفجيعة بالشاعر مداها ويجتاحه الرعب عندما يتفح عينيه .. فلا يـــرى احـــدا .

هـــذا الزحـــام ... لا احـــــد .

ويرى النقاد ان البيت الاخير . هو قصيدة بأكملها . من حيث الكثافة الشعرية ، وكم المـــرارة والوحدة التى يعانيهـــا الشاعر . انـــه « البيت ــ القصيدة كما وصفه الراحل الكبير امل دنقل .

ويشفق الشاعر على نفسه لو مات فى المدينة المزدحمة .. ويتملـــكه احساس بالخوف على امه « الريفيـــة الحزينـــة » :

يذهب انســـان الى امى وينعانى
امى تـــلك المـــراة الريفية الحزينـــــة
كيف تسير وحـــدها فى هـــذه المدينـــة (١٩)

ويتحسر على انها لم تـدق « وشما » فى ساعدة ــ على عادة ابناء القــــرى :

يا ليـــت امى وشمتنى فى اخضرار ساعدى
كيــــلا اتـــــوه
كيــلا اخــون والــدى
كيلا يضيع وجهى الاول تحت وجهى الثانى (٢٠)

الخـــروج من الدائــــرة :

كــذا تصرمت الاواصر بين حجــازى ومدينته . واصبح الاستمرار ضربــا من العبث . لقــد كــره المدينـــة وكــره النـــاس :

فجعــت فيهــم يا ابــى
كرهتهــم فى اول النهـــار (٢١)

ويبــدأ رحــلة البحث عن مدينـــة اخــرى :

نبحــث عن مدينـــة تمنحنـــا الامـــان
تمنحنا الرغيف والخمرة . والوجــه الجديد (٢٢)

وتملأ الرغبة فى الرحيل قلب الشاعر ، ويتمنى الســفر واجتيــــاز الحــدود . وها هـــو يكاشـــف صديقه الراحل « وحيد النقاش » بحقيقة نوايـــاه وعزمـــه على الرحيل ، ويبكيـــه مودعـــا :

اســـــترح يا طبيبـــى
ان دائى الاقامــة .. ودوائى الســفر (٢٣)

وبالفعل يرحل حجازى الى باريس عام ١٩٧٤ ــ طالبــا الامــــان والرغيف والخمــرة والوجــه الجــديد .. ولم نعرف هل منحتــه المدينة الجــديدة ما طلبــه .. ام لا .

* * *

*** امل دنقــل ... ومفاتيح المدينـــة الضائعة**
افتحــوا البـــاب ... انا اطلب ظــلا
قيــل : « كـــلا » (٢٣)

هكذا طـــرق امل دنقل ابواب مدينته الجديدة ، بعد ان غادر قريتـــه « القلعـــــــة » فى جنوب مصر . وهكذا جـــاء الجواب قاطعا وحاســـــما « كـــــلا » فكيف يفتحهـــا اذن ؟

كنت لا احمـــل الا قلمـــا بين ضلوعى
كنت لا احمــــــل الا قلمــــــى (٢٤)

لقـــد اختلفت ادوات الصراع للوهلة الاولى بين الشـــاعر ومدينتـــه المستعصية واصبح لا يمـــلك ســـوى الحسرة على ما فقـــده .

آه لو املك ســـيفا للصراع
آه لو املك خمســـين ذراع
لتسلمت ــ بايمانى الهرقلى ــ مفاتيح المدينــة
آه ... لكنى بلا حتى مؤونـــــه (٢٥)

كذلك لم يعد امل قادرا على اقتحام المدينة بعـــد ان اهتزت شروط المعركة وفقـــدت عدالتهـــا . لانـــه لا يملك ســـيفا ... ولا يملك خمسين ذراعـــا . فيمضى وحيـــدا :

فى الشــــــــــارع
اتـــلاقى ــ فى ضـــوء الصبح ــ بظلى الفـــارع
نتصـــافح بالاقـــــــدام (٢٦)

ويحـــاول طـــرق الابـــواب الموصدة دون جـــدوى :

منهـــك قلبى من الطـــرق على كل البيـــوت (٢٨)

لا أحد يفتح.لقد عاش امل بلا مسكن طوال مسيرته الشعرية بعد ان حاصرته المدينة بازماتهـــا وتعقدها ــ واستحال فى شوارعها الى حطام :

رؤوســـنا تســـقط لا يسندها
الا حـــواف اليـــاقة المنتصـــبة
فارحـــم عـــذابى ايها الالـــم
واســـند حطـــامى المنهـــار (٢٩)

لعـــله الم الجـــوع وعذابا التشـــرد :

جائع يا قلبى المعروض فى سوق الريـــاء
جائـــع ... حتى العيـــاء
ما الذى آكله الآن اذن ــ كى لا أموت (٢٩)

انه الموت لا مفر ... فالى اين يلجـأ الشاعر فى مدينته المسلحة :

اطرق باب صديقى فى منتصف الليـل
(تثب القطة من داخل صندوق الفضلات)
كل الابواب العلـوية والسفلية تفتح الا .. بابـه .
وانـا اطـرق ... اطـرق
حتى تصبح قبضتى المحمومة خفاشا يتعلق فى بندول (٣٠)

هى المدينة تلفظ شاعرها! .. فلا امن ولا مؤونه . هى المدينة « ايتهـا الحمامه التعبى » كما يخاطب نفسـه .

حين سرت فى الشارع الضوضاء
واندفعت سيارة مجنونة السـائق
تطلق صـوت بوقهـا الزاعـق
فى كبـد الاشـياء
تفزعت حمـامة بيضـاء (٣١)

وليست هذه « الحمامة البيضاء » سوى الشاعر نفسه . بعـد ان التفت من حـوله كل عـوالم « الخـوف » « والذعر » و « الاسى » .

ايتهـا الحمـامة التعبـى
دورى على قبـاب هذه المدينة الحزينة
وانشدى للموت فيها .. والاسى .. والذعر .

وهـو ما فعـله الشـاعر .

لقـد انهكته الوحدة ، وعذبته الليالى ، ولم يبق سوى النشيد لمـا تحتويه من « اسى » و « ذعـر » فعندما يهرب من نهار المدينة الى ليلهـا .. تفاجئـه باشـباحها وقراصنتها :

اشعر الآن انى وحيـد
(وان المدينـة فى الليـل)
(اشباحها وبنيانها الشاهقة)
سـفن غارقـة .
نهبتها قراصنة المـوت ، ثم الى القاع منـذ سنين
اسند الراس ربانها فـوق حافتها .
وزجاجة خمر محطمة تحت اقدامه

وبقـــايا وســـام ثمـــين
يتســـلل من بين اسمالهم سمك الذكريات الحزين
وخنـــــاجر صامتـــــة
وطحالـــــب نابتـــــة
وسلال من القطط النــافقة
ليس ما ينبض الآن بالروح فى ذلك العالم المستكين
غير ما ينشر الموج من علم .. كان فى هبـــة الريح
والآن يفــرك كفيـــة فى هذه الرقعة الضيقة
سيظل على الساريات الكسيرة يخفق
حتى يــذوب رويــدا ... رويــدا
ويصــدا فيــه الحنـــين
دون ان يلثم الريح ثانية ، او يــرى الارض
او يتنهــد من شمسها المحرقـــة (٣٢)

اى ليـــل هـــذا الذى يصفه الشاعر ، وكيف تراءت له كل هـــذه الصور الغريبة والمتلاحقة ــ وكانه ليل خاص به . وكان اللغة التى يتحاور بهـــا مع هـــذا الليـــل لغـــة لا يعرفها سواه .. ولا يدركها غيره .. ترى ما الذى يبحث عنـــه امـــل دنقـــل فى قلب هـــذا الليل الفريـــد . بعـــد ان « نسى اقدامه » .. « وترك يداه » :

قدمـــاى نســـيتهما عند الاعتـــاب
ويداى تركتهما فـــوق الابـــواب
انـــك لا تـــدرين
معنى ان يمشى الانسان ويمشى
بحثـــا عن انسان آخـــر «(٣٣)» ..

هو يبحث عن الانسان اذن ، وعندما تخذله المدينة فى مســـعاه .. ويخفق فى مقصـــده .. ينتهى نهـــاية من سبقوه .

يتلاشى الباب المغلق .. والاعين .. والاصوات
وامـــوت على الدرجـــات (٣٤) .

وهكذا تخلصت المدينـــة من شعرائها الثلاثـــة .

المراجـــــع

(١) صلاح عبد الصبور ـ حياتى فى الشعر ـ دار اقرأ ـ بيروت ١٩٨١

(٢) نفس المصـــــدر

(٣) صلاح عبد الصبور ـ مشارف الخمسين ـ دار الشروق ـ القاهرة ١٩٨١ .

(٤) صلاح عبد الصبور ـ أقول لكم ـ دار الاداب ـ بيروت ١٩٦٩

(٥) صلاح عبد الصبور ـ الابحار فى الذاكرة ـ دار مدبولى ـ القاهرة ١٩٧٣ .

(٦) نفس المصـــــدر

(٧) نفس المصـــــدر

(٨) احمد عبد المعطى حجازى ـ مدينة بلا قلب ـ الاعمال الكاملة ـ دار العودة بيروت ١٩٨٢ .

(٩) أحمد عبد المعطى حجازى ـ مرثية العمر الجميل ـ الاعمال الكاملة دار العودة بيروت ١٩٨٢ .

(١٠) نفس المصـــــدر

(١١) احمد حجازى ـ مدينة بلا قلب .

(١٣) احمد حجازى ـ مرثية العمر الجميل

(١٤) احمد حجازى ـ مدينة بلا قلب

(١٥) احمد حجازى ـ مرثية المر الجميل

(١٦) نفس المصـــــدر

(١٧) نفس المصـــــدر

(١٨) نفس المصـــــدر

(١٩) احمد حجازى ـ مدينة بلا قلب

(٢٠) أحمد حجازى ـ لم يبق إلا الاعتراف .

(٢١) احمد حجازى ـ مدينة بلا قلب

(٢٢) احمد حجازى ــ مرثية العمر الجميل

(٢٣) امل دنقل ــ تعليق على ما حدث ــ الاعمال الكاملة ــ مكتبة مدبولى القاهرة ــ ١٩٨٢ .

(٢٤) نفس المصدر

(٢٥) امل دنقل ــ البكاء بين زرقاء اليمامة ــ الاعمال الكاملة .

(٢٦) نفس المصدر

(٢٧) نفس المصدر

(٢٨) نفس المصدر

(٢٩) نفس المصدر

(٣٠) نفس المصدر

(٣١) نفس المصدر

(٣٢) نفس المصدر

(٣٣) المعهد الآتى ــ الاعمال الكاملة .

(٣٤) نفس المصدر

---

* قام بترجمة هذا البحث المستشرق الفرنسى « جاك ديبول » للنشر بمجلة « أوترمو » الفرنسية فى عددها الخاص عن القاهرة .

قصة قصيرة

موت يمامة

سعد الدين حسن

* فزعت اليمامة ولاذت بالعشب لما نعر الثور وهو يحك رقبته فى جذع شجرة الجزورينا على رأس الحقل .

* * *

لاذت اليمامة بالبرسيم لما انطلق جرار الحرث يحرث الأرض يقتلع العشب من جذوره .

* * *

لاذت اليمامة بالطريق لما أقبل قطيع الغنم يثغو وانقض يرعى فى البرسيم .

* * *

لاذت اليمامة بالبراح لما أقبل كلب يجرى بأقصى سرعة هربا من كلاب تطارده .

* * *

لاذت اليمامة بسطح أحد البيوت لما مرقت فى البراح طائرة بزئيرها المخيف .

* * *

لاذت اليمامة بمئذنة الجامع لما رآها ثعبان وفح فى وجهها .

* * *

لاذت اليمامة بظل شجرة الكافور لما باغتها صوت « الميكرفون » .

* * *

لاذت اليمامة بالترعة تروى عطشها لما تقافز حولها نقاب الخشب ونقرها فى أسفل ذيلها .

* * *

لاذت اليمامة بسرب الطيور المهاجرة لما تسلق قرموط ماء الترعة بغتة .

* * *

لاذت اليمامة بشجرة الجميز لما نقرتها الطيور المهاجرة حتى أدمتها .

* * *

لاذت اليمامة بالفضاء لما سدد اليها صياد طلقة طائشة .

* * *

فى وسط الطريق . مد كلب بوزه . تشممها . قلبها على بطنها ومضى .

شعــر

من يزرع المحار .. فى المدن الساحلية

عبد الســتار سليم

- ١ -

.. ويوم ولــدت .. لــدى الزمن الوغد فيك ..
قرأتك ســفرا من الســحر والهمهمات التى
تتوســد متــن بخــور الكهـــانة
وجىء بألــف قميص عليــــه دم كــذب
فتناءت ـ لســوء طوالعهــــا ـ الصافنات
الجيــاد ، فهــا قد تعفــن من فوقهـــا السرج
« من يوقــف النــزف ـ راحت تحمحــم ـ فى
فــكر ذاك الطــريد الــذى فى طريـــق
المشـــانق يركض ؟! » ..

- ٢ -

تمزق داخل ذاكرتى البرق ، وانفرط القبــول ..
كيف تغنى الربــابة لحنـــا غريبـــا ؟ وكيــف
تبـــاح ريـــاض العشيرة ـ والليــل يبكى
الريـــاح اللـــواقح ـ فيـــك ؟
وكيف يقــود خطــاك الــدجى نحـــو
منفى مرافئــك المهــدرات ـ تشــبارك

هذى العصافير شرب الهواء المسمم
بالترهات التى لا تفيد القصيدة
حين تريد الشعوب الغناء ـ ؟! فمن
يوقف النزف داخل ذاكرة الفجر
وهو يقاد الى المقصلة ؟!

– ٣ –

وتترك اقبية المدن الساحلية
هذى النجوم اذ استنفروها
لرد جحافل آلامك الطارئة
فاستماتت على مقبض السيف كف
المدائن (هل كنت غير الذى كنته
فجر يوم الغزال المدان الذى
سرقوه ـ على غفلة ـ من طواغيت
عصر الجهالة ؟) .

– ٤ –

واصعد ـ مرتديا بزة الحرب ـ فوق
ركام الحروف الهزيلة
فحين ارتديت عباءة جدى درعا ..
عرفت الطريق الى الشمس ، وانحل سحر
الكهانة عن ساعدى ، وصرت غزالة عدو ..
تحطم سارية المشنقة

– ٥ –

ونسقط اشرعة الزيف عن وجه هذا
الترهل ، نهدم اسوار سوق النذالة ،
نبحر فى سفن الصمت نحو الحصار
الجديد ، وفى رحلتنا اقحوان التجرد
حلما يغازل كل الرءوس المدانة
بالشعر ، فوق الصحارى نيازك تنقض
حين يضج باشباحنا الليل اذ نتراكض
فوق لهيب التطلع نحو لآلىء تلمع
فوى صدور القصائد

— ٦ —

يقـــول لى الطفــل حين أعود اليــــه الآخــذ
من وجهـــــه الـــزاد للطلعـــة المقبـــــلة
« ــ أبى .. هل شـــــهدت المحـــال ؟ »
فأذهب عبر الأحـــاجى ــ وحيــــدا ــ لأذرع
أرصـــفة المـــدن الســاحلية فى الغســـق
المتجهـــم ذى الســـــحنة المطفـــاة
ويفرش لى الطفــل سـجادة النـــور ، يهتف بى
« نداك تصــلى ؟! فهــأنذا قبــلة و .. » يصيح
يجىء زمان العتــاب ، فمن يمنـــح الطفـــل
عرش ســليمان ، ان لــم نــكابد مخـــاوف
ليــل الصـــحارى ، وآلام مــوج البحــــار
الغميقـــة ، نغتصــــب الفجـــر من برثن
الليـــل رغم الحصــــار الكثيف على الشاطىء
المنتظـــر ؟!!

— ٧ —

طبعــت على فمـــه قبلة ، خرجت أعانـــق
عشــب الطريـــق ، وقمـــح الحقـــول التى
أحرقوها ، وغنيت مــــوال عشـــق الرصاصات
حين انطلقــن يزغردن عبر صـــــدور الرفـــاق

— ٨ —

بـــذرت بأحشاء أرضك ــ يا وطن الناس ــ طفلا
لعـــل نوافـــذ قصـــرك تطلعـــه قمــــرا
تتهـــاوى علـــى ضوئـــه كـــل أشـــباح ليلك ..
يشـــق بمبضعه لحـــم صــــمتك ، يرجــــع
طـــائر ســـــمائك المتبعثـــر فى أفــــرع
الســــنديان الغريب ، ويصــــقل مــــرآة
فجـــرك ، يرفـــع ســـيف التحــــدى
بوجـــه الخليفــــة حــــين تجــــانبه
معطيــــات الصــــواب ، فيصــــرع
كــل الكوابيس حــين يجـــن الظــلام ..
ويعشـــق فيـــك القمـــر .

مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس

عبد الكريم برشيد
المغرب

مدخل للتساؤل

الكاتب فى المسرح . ما هو دوره ؟ هل يحاكى العالم ــ كما هو العالم ــ أم يعيد خلقه وانشاءه من جديد ؟

شىء مؤكد أن الوجود ليس كما ساكنا وثابتا ، وانما هو التغيير والتحول والتفاعل والسحر والكيمياء ــ العضوية والنفسية والاجتماعية ، انه لخلق المتجــدد فى كل حين ، والمبدع ، اذا أراد أن يحاكى العالم ، فأى شىء يمكن أن يحاكيه ؟ هل يحاكى الثابت أم التغيير ؟ هل يحاكى المخاوقات أم مبدأ الخلق ؟ هــل يستنسخ الزمن والمكان والنــاس والعــلاقات والمؤسسات ــ كمــا هى ــ أم يعيد خلقها من جديد ؟

نعرف أن العالم ــ كموضوع فى المسرح ــ شىء لا وجود له الا من خلال ذات المبدع . نحن دائمــا أمام موقف ما ، موقف المبدع بالضرورة . هذا الموقف يتولد عن رؤية غير محايدة بالتأكيد وغير موضوعية كذلك . ومحاولة تجديد هذه

الرؤية يستتبع بالتالى تجديد الأدوات التعبيرية . وبذلك يولد المسرح التجريبى ولادة شرعيـة لأنه يأتى موصـولا بالرؤية وموضوعها وأدواتها . ان التجريب - كتعبير فنى فكرى - هو بالأساس محاكاة للتغير الواقعى - اجتماعيا ونفسيا وسياسيا وفكريا ، ومن هنـا يـكون للتجريب الغربى معنى ، لأنه ثورة تسير بمحـاذاة ثورات أخرى ، ثورات يمكنحصرها فى الثورة السياسيةوالصناعية والدينية والفكرية . أما بالنسـبة للمسرح العربى فماذا يمكن أن نقول عنه ؟ هل نقول بأن التجديد حاصل فى المجتمع والفكر والساسة ، وبالتالى يمكن أن يكون له امتداده الطبيعى الى المسرح والى سـائر الآداب والفنون الأخرى ؟ هـذا هو السؤال الذى سنحاول الاجابة عنـه ، وذلك من خـلال دراسة مسرح السيد حافظ،وهو مسرح تجريبى بالأساس..

التجريب بين تجديد العالم وتجديد الرؤية والتعبير

ان الحديث عن التجريب فى المسرح العربى يمكن أن يؤدى بنـا الى الحقيقة التالية ، وهى أن التجريب الفنى والفكرى بابه موصود لأنه حوار غير موصول بين المبدع والواقع . انه رؤية مغايرة وأدوات فنية جـديدة لواقع لا يريد أن يكون جديدا ولا مغايرا . فعلى مستوى الخلق الفنى سنجد أن التجريب ينسى أو يتناسى الجمهور - بكل ما يحمله هذا الجمهور من ترسبات الماضى واحباطات الحاضر - ومن هنـا ، يبقى الابداع ، رغم التجديد - يدور حول نفسه ، يبتدىء من نقطة ليعود اليها . انه تجديد لأدوات الابداع - تأليفا واخراجا وتمثيلا وتقنيات - ولكن الجانب الآخر فى الحوار ، هل تجـددت رؤيته ؟ هل تغـيرت أدواته ومفاهيمـه للحياة والمسرح ؟ من هنا تجدنا مضطرين لأن نرسم بعض التسـاؤلات بالمفاتيح وذلك حتى ندخل المجال الحقيقى للتجريب .

- هل يمكن للتواصل أن يكون حقيقيا بين ابداع تجريبى متقـدم ، وجمهور مسرحى متخلف ؟

- كيف نسعى الى خلق خطابات فكرية وفنية مغايرة ثم نعمـل على ايصالها الى الآخر ، فى الوقت الذى لا وجود فيه لهذا الآخر المغاير ، ان الكتابة الجديدة تتطلب بالضرورة قراءة جديدة .

- التجريب بالأساس ضرورة ، فالواقع عندما يزداد تركيبا وتعقيدا فانه يصبح فى حاجة الى أدوات مركبة ومعقدة أيضا ، وذلك حتى يستوعب

التقنية الموضوع والمضمون معا ، وتكون اقرب الى التعقيد الذهنى والنفسى للجمهور . فهل وصل الواقع العربى الى مرحلة دقيقة ومركبة ومعقدة حتى نبحث له عن لغات وتقنية تكون اكثر تعقيدا واكثر دقة ؟

ـ الابداع الحقيقى يقف دائما فى مواجهة السلطة ، هذه السلطة التى لها أكثر من وجه وأكثر من قناع ، وان اخطر سلطتين يواجههما الابداع العربى هما سلطة الدولة وسلطة الجمهور . فالدولة تفرض مغازلتها والدوران فى أفلاكها ، أما السلطة الثانية فتعبر عن ذاتها مسرحيا من خلال الشباك الغاشم الذى يرضى عن العادى والمبتذل والمفهوم والساقط ويعادى الجديد والحقيقى والغريب والموحى .

ان الابداع فى المجتمع العربى مطالب بأن يكون تابعا للسلطة .. فى جميع تجلياتها ـ عوض أن يكون سابقا لها ، أى أن يكون ساكنا ثابتا متخلفا معاديا للتجريب وللاجتهاد ، قانعا باجترار المفاهيم القديمة ..

ان الابداع الحق يقوم أساسا على الحرية ، حرية المبدع فى الخلق. وحرية الجمهور فى التجمع والتجمهر والفهم . وهذا ما ليس له وجود مع وجود السلطة فى تجلياتها المستبدة والمتسلطة . يقول ابو للينر عن الكاتب المسرحى :

(من العدل أن يجعل الجموع والاشياء الجامدة تتكلم

اذا راق له

وأن يغفل الزمان

وكذا المكان

ان عالمه هو مسرحيته

وفى داخلها هو الاله الخالق

الذى يرتب كما يشاء

الأصوات والايماءات والحركات والكتل والألوان) .

وهذا ما سنجده فى مسرح السيد حافظ ، هذا المسرح الذى هو عالم آخر ، له أزمانه المغايرة وأشخاصه وطقسه والذى هو عالم سحرى يختلط فيه الواقعى بالحلمى والتاريخى بالأسطورى والمحسوس بالمجرد والمشخص بالمعنوى . هذا العالم له بنية الخاصة ، سواء فى التركيب

الذهنى والنفسى للشخصيات أو فى اللغة والحدث والمواقف ، وهذا ما سوف نراه فى هذه الدراسة ..

ـ السيد حافظ : لسان حال النكسة ..

من يكون السيد حافظ ؟ من هنا أبدأ ؟

انه مؤلف ومخرج مصرى من جيل النكسة ، أى من جيل العنف والغضب والشعور بالاحباط . ومن هنا كان القلق ميزته الأساسية فى الكتابة ، وهو قلق وجودى واجتماعى معاً ، لأنه يتردد بين رفض الشرط الانسانى ككل ورفض الواقع المصرى ، وهو واقع تاريخى ساقته عوامل عديدة ذاتية وموضوعية ـ الى عنق الزجاجة ، وبذلك كانت النكسة . يقدمه لنا محمد يوسف كالتالى . (ينتمى السيد حافظ الى رعيل من جيلنا ، شارك فى المظاهرات الطلابية التى انفجرت فى مدينة الاسكندرية عام ١٩٦٨ أى بعد مرور عام الهزيمة الفاجعة فى عام ١٩٦٧ . وكان واحداً من هؤلاء المتظاهرين الذين خرجوا يتحدون الحكومة والنظام ، ويطالبون بمحاكمة الجنرالات والضباط الكبار الذين انشغلوا بالكرة والأندية الرياضية عن الاستعداد العسكرى) . هذا الغضب لا يقتصر على الواقع التاريخى ـ بكل مظاهرة ومكوناته المختلفة ـ ولكنه يمتد ليصل الى الكتابة عند السيد حافظ ، هذه الكتابة التى تكفر بالقوالب البالية فتحطم كل شىء ، اللغة والشخصيات والحوار وكل المفاهيم العتيقة ، فالتجريب لديه ضرورة ، لأنه متولد عن حاجة داخلية للتغيير ، تغيير الرؤية وموضوع الرؤية وأدوات الرؤية ، وذلك من أجل ايجاد فن جديد لعالم جديد ، عالم يقفز على قبح الحاضر المحمل بالهزيمة والموسوم بكل عوامل النكسة .

يقول السيد حافظ فى استجواب صحفى (جيلنا من الكتاب الذى لم يظهر الى الآن .. جيل رائع ملىء بأشياء خفية مضيئة مكتوب عليها ممنوع الاقتراب من هيئة المسرح والثقافة الجماهيرية لأن الهيئة احتكار للمفلسين فكريا .. والثقافة الجماهيرية مرتع للفوارغ من كل شىء فى الأقلام) هذا الغضب ناتج من احساس باطنى بالغبن . فالمؤلف ـ من جهة ـ لا ينتمى لجيل الستينات ـ الذى كانت هيئة المسرح والثقافة الجماهيرية مفتوحة فى وجهه . ثم انه ـ من جهة أخرى ـ ينتمى جغرافيا الى مدينة الاسكندرية ، هذا الانتماء الذى يعنى أبعاده عن المركز ، أى القاهرة ، التى هى السلطة الوحيدة والكلية ، انها الكل ، وخارجها لا وجود الا للفراغ . ومن هنا جاءت ثورته على الاستبداد

السياسى موازية لثورته وغضبه على الاستبداد الجغرافى . ففى مسرحية (حدث كما حدث ولكن لم يحدث اى حدث) نقرأ هذا الاهداء :

(الى جيلنا الرائع فى غلاف التكوين

الى أدباء الأقاليم)

انه الحصار اذن ، حصار جيل كتبت عليه الهزيمة وفرض عليه ان يتحمل وحده تبعاتها . وهو أيضا حصار أقاليم ليس لها من ذنب سوى انهـا تقع خارج القاهرة . أى بعيـدا عن مصدر السـلطة ـ السياسية والثقافية والفنية ...) يقول ابراهيم عبد المجيد عن المؤلف :

(وهو يعيش بالاسكندرية بعيدا عن القاهرة . والبعد عن القاهرة كثيرا ما يكون غنيمة ولكنـه فى مجتمعنا ـ وخاصة فى مجـال الأدب ـ مصيبة . فالكتاب والفناون جميعا مدعوون لهجر الأقاليم والمدن من أجل هذا المرض الخطير المسمى « بالمركزية » مركزية مادية وروحية أيضا) وبهذا كان لتمرد السيد حافظ أبعاد متعددة ، فهو تمرد على السلطة وعلى تمركزها فى مدينة واحدة ، وفى شخص واحد ، وفى جمهور واحد له بعد نفسى وذهنى وذوقى واحد . لأجل هذا كان دخـوله المسرح التجريبى دخولا شرعيا ، لأنه دخول يهدف الى تحطيم أوثان وهدم الوثنية ، هذه الوثنية الملائكية التى تتجلى فى عبادة المدينة/الصنم والشـخص الوثن . أن التجريب مرادف التغيير ، فهو يظهر دائما فى المراحل الانتقالية . ففى فرنسا ظهر مسرح العبث بعد الحرب العالمية الثانية ، جاء بعـد أن غاصت المفاهيم التقليدية فى الوحل ، جاء كفرا بكل القيم فى العلم والتقدم والتفاهم والتعايش . أما فى العالم العربى فقد جاء التجريب مباشرة بعد النكسة ، نكسة العرب فى ١٩٦٧ ، جاء فى الزمن الصعب ارتجالا لواقع مغاير وفكر ومغاير وفن مغـاير ، جاء كفرا بعد ايمان ـ وصـل لحد السذاجة وتمردا بعـد خنوع ، وحـركة بعد سكون ، وبحثـا بعـد انتظار وصراخا حادا بعد صمت طويل لقد كتب السيد حافظ مسرحيـات لا تمت للمسرح فى شىء ، وصور واقعا عربيا متعدد الأبعاد والزوايا . فبدأ هذا الواقع غريبا ، وبدت مسرحياته أكثر غربة . فالشخصيات قد تكون رموزا وقد تكون اصواتا وقد بدون حيوانات بشرية . وتبـدأ الغرابة لديه من أسـماء مسرحياته :

ـ حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث

ـ الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء

ـ قرية المرفوض فى مدينة الرفض ترفض رفض الأشياء

ـ الحانة الشاحبة تنتظر الطفل العجوز الغاضب

ـ هم كما هم ولكن ليس هم الزعاليك

ـ كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى

ـ رجال فى معتقـــــل ـ ب شمال حيفا

ـ حكاية مدينـــــة الزعفـــــران

ـ حبيبتى أمـــــيرة الســـــينما

هذه الأسماء هل لها معنى ؟ أكيد لها معنى ، ولكن يبقى بعد هذا ، هل يصل الى القارىء المتفرج هذا المعنى ؟ مرة أخرى نتساءل . أى قارىء وأى متفرج نعنى ؟ شىء مؤكد أنهما الكتابة الغاضبة الرافضة تتجه أساسا الى جيل غاضب رافض . وأن تفجير الكتابة التقليدية جزء من تفجير هذا العالم ، وذلك لاعادة بنائه بصيغة أخرى مغايرة .

فلو تأملنا جيدا أسماء مسرحياته فماذا سنجد ؟ سنجد أنها تتركب من المفردات التالية : الكبرياء ـ التفاهة ـ اللامعنى ـ الخرساء ـ الرفض ـ ترفض ـ الشاحبة ـ تنتظر ـ الطفل العجوز ـ الغاضب معتقل ـ هذه الكلمات القليلة تختصر كل رؤية المؤلف للعالم ، وهى رؤية مأساوية، كما تختصر شعوره القائم على الغضب وعلى رفض التفاهة واللامعنى من أجل تجاوز الانتظار والشيخوخة والعجز والاعتقال . يقول على شلش عن المؤلف (انه شاب جرىء جدا ، وطموح جـــدا ، حطم بطموحه وجرأته قواعد المسرح من أرسطو الى بريخت) .

ـ عن الطليعة فى منظورها العربى ..

أعمال السيد حـــافظ المسرحية تحدق فى الناس والأشـــياء بعينين : العين الأولى عربية ، وهى مفتوحة على الـ « نحن » وعلى « الآن » والـ « هنا » أما الثانية فهى عين غريبة مفتوحة على المسرح الأوربى كتجارب جريئة وجديدة ومدهشة . هذا الازدواج فى الرؤية والتعبير عنها هو ما حرر مسرحه من التبعية للمسرح التجريبى الغربى . أنه لم يســقط فى اللامعقول العبث لأنه اكتفى بمحاورة الشكل العبثى من غير أن يغوص فى مضمونه

الفكرى ، وهــو مضمون وجودى محض ، مضمون قــائم على نظــرة عدســية ترتكز على النفى ، نفى المعنى ونفى الحـــوار واللقــاء ووحـدة الهــوية وامكانية أن يحـدث شىء جـديد له معنى ، فلا شىء الا الخـــواء ، ولا وجـــود الا لشخصيات بلا عمــق ولا ملامـح ، شخصيات خاوية تقــول اى كلام وتتصرف اى تصرف . لا تختلف عن غيرها ولا يختلف غيرها عنها . هــذا المسرح العبثى ليس هــو مسرح السيد حافظ بالتأكيد ، لانه ـــ حتى فى هلوساته المحمومة وتحليقاته ـــ فهو لا يفقد الصلة بالأرض التى يقف عليها ، ولا ينسى المـكان والزمان والناس والقضايا . انه يبتعد ـــ شكليا ـــ ليقترب مضمونيا . فقد نجد ان مسرحياته بعيدة عن جزئيات الواقع ، ولكنها قريبة من روح هذا الواقع. قريبة منه لحد الانصهار فيه .

عندما نقرأ ـــ كتبه الأولى نجد أن السيد حافظ عضو ســابق فى جماعة المسرح الطليعى ، الشىء الذى يجعلنا نتوقف قليـلا لنتساءل : الطليعة ـــ كمصطلح فنى ـــ ماذا تعنى ؟ يقول **برنار دورت (كل طليعة هى أولا انقطاع عن باقى الجيش ، وهى كذلك رفض للنظــام والسلوك المشترك)** . فالأساس هو الانقطاع ، الانقطاع عن المــاضى والحاضر وعن كل المكونات التى صنعت هذا الحاضر بكــل سلبياته المختلفــة . الانقطاع عن شروط الهزيمة ، وهى شروط لهـــا وجود فى الانسان وفى الرؤية المتخلفـــة للوجود وفى الفــكر والمؤسسات والعلاقات والسلوك وفى اللغة والفنون والآداب والأخلاف .. ويبقى أن نتساءل عن الطليعة، هل هناك فرق بين مفهومها ـــ فى الغرب ومفهومها لدى الســيد حافظ وجماعته ؟ اكيد هنــاك اكثر من فرق لأن الانهـــزام العربى هو انهزام عسكرى سياسى حضارى تاريخى اجتماعى ، انهـــزام يمكن تفســيره وتعليله لأنه نتيجة حتمية لشروط موضوعية . أما الانهـــزام الغربى فهو انهزام وجودى ميتافيزيقى ، انهزام الانسان أمام صمت الكون وانغلاقه وعبثه ، ومن هنا فلا مجال للتفسير والتغيير ، فلا شىء حقيقى الا العبث والخواء والعدم ، هذا العبث الذى اتخذه الانسان الغربى (موقفا وجدانيا من الحياة . قبل أن يكون موقفا فكريا من الوجود) هــذا العبث ـــ فى بعديه الوجدانى والفكرى ـــ هل نجد له صدى فى مسرح السيد حافظ ، هناك اشارة الى العبث جاءت فى مسرحيته (الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء) ولكن ذلك لا يكفى ، لأن المضـــمون الكلى لمسرحه يكذب هــذا الحوار الذى جاء عرضا (ذلك أن العبث ليس مذهبا حديثا ، وأن أوديب قمة العبث وأن الأساطير والتراث تأكيد للعبث والتغريب فى عــدة وجـــوه ومراحل) هذا اقرار بأن العبث قديم جـــدا ، وان له جـــذوره فى الماضى البعيد وامتداد فى الحاضر وما بعده . ويبـــقى أن العبث ـــ كاحساس

باطنى أو كمفهوم أخلاقى – شىء والعبث كمذهب فكرى متكامل شىء آخر ويبقى أيضا أن العبث الغربى هو نوع من الترف الفكرى والحضارى ، انه القفز على القضايا الاجتماعية والسياسية لمعانقة القضايا الميتافيزيقية المجردة ، انه تساؤلات ما ورائية تتخطى الخبز والكرامة والعمل والحرية والعدالة الاجتماعيـة والاعتقال والاستغلال والاضطهاد والقهر النفسى والجسدى والغربة والمنفى والتمرد للبحث عن معنى الوجود .

عبثية السيد حافظ يمكن ردها الى أصولها الحقيقية لأنها مرتبطة بالوضع الاجتماعى المحدد ، مكانيا وزمانا وليست مطلقـة ، انهـا الكشف عن اللامنطق واللامعقول فى المجتمع ، أى فى العـلاقات والمؤسسات وبهذا كان تمرده ثوريا ، لأنه – كفعل – يمكن أن يثمر التغيير . تغيير الانسان – المدينة – الدولة – الأمة .

– عن البطل المسرحى والأقنعة ..

عندما نسأل ، عن أى شىء يبحث أبطال السيد حافظ فان الجواب يأتينا كالتالى ، انهم يبحثون عن الممكن **وليس عن المحال** ، يبحثون عن مدينة يغيب فيها (ممارسة القهر على المواطن . وطمس كيـانه ومسخه بتمريره على أجهـزة القهر والعجـز والتخلف) واذا كان هـؤلاء الأبطال يقفون بين حدى الايجاب والسلب فاننا نجد على رأسهم شـخصية أبى ذر الغفارى ، ذلك (الصحابى الجليل الممسك بسيف الحق القابض على الجمر) انه رمز التمرد عنده ، وهو تمرد اجتماعى سـياسى يقرن الفعل النظرى بالفعل العملى ويزاوج بين كلمة الحق والسيف الذى يحمى الحق وينصره ، هذا البطل الملتحم بالنـاس وبقضاياهم اليوميـة يعيش النفى والغربة ، وذلك شىء طبيعى مادام انه يحمل فكرا مغايرا وأخلاقا مغايرة وتصورات حقيقية للعلاقة بين المواطن والمواطن ، وبين الرعية والراعى . ولأنه يرفض الواقع المزيف فقد كتب عليـه أن يعيش غربتـه النفسية والاجتماعية والفكرية .

(– تموت غريبا فى أرض الله الواسعة

وتموت غريبا بين خلق الله الجائعة

وتموت بعيدا ولم تحسم القضايا

بين أغنياء البلاد والفقراء العرايا)

تتكرر كلمة الموت ثلاث مرات ، وتتكرر (غريبا) مرتين وتبقى الكلمات الأخرى هى أرض الله الواسعة وخلق الله الجائعة والفقراء العـرايا

واغنياء البلاد مما يؤكد ــ نية التمرد لديه ، وذلك لأنه فى حقيقته تمــرد على التفاوت الطبقى الفاحش .

(وبين قصور السلاطين والأمراء بيوت الفقراء بلا طعام

والموائد تمتد فى حدائق القصور الغنـــاء

بأطيب الطعام

وانت هنا .. تشرب رملا وتأكل رملا هنا ..)

كما انه تمرد على السلطة القائمة على القمع وعلى التجسس على أنفاس الناس .

(بين كل رجل ورجل رجل من الشرطة السرية

وبين صوتك وصوت الناس

التضليل والضلال المبين)

واذا كان كتاب اللامعقول يؤكدون على غياب المعنى فى الوجود فان السيد حافظ يشير الى وجــود المعنى ووجــود الحق والحقيقة ، ولكن هنـــاك من لا يريدهما فيعمـــد الى التضليل والتجهيل حتى يغيب الوعى ويسود الجهل وتبقى الدنيا كما هى الدنيا ساكنة من غير تقدم ، وجامدة من غير تغير ولا تحول . هـــذا هو القناع الأول للبطل فى مسرح السيد حافظ ، أما القناع الثـــانى فيمثله (سيزيف) وسيزيف القرن العشرين والواقع هو رمز العبث الوجودى ، انه بطل بلا بطولة . فعلــه المتــكرر ــ الى الأبد ــ يبقى بلا معنى مادام انه لا يحقــق هدفا معينا ولا يصـــل عند حد ما . هذا البطل العبثى يتسرب الى مسرح السيد حافظ فنجده فى المسرحية التى تحمل اسم (سيزيف القرن العشرين) ونتساءل . لمـــاذا سيزيف بالذات ؟ ولعل الســـؤال الأكثر أهميـــة هو كيف قرأ ــ المؤلف الجديد الأسطورة القديمة ؟ هل استنسخها ــ كمـــا هى ــ أم أنه أعاد كتابتها من جديد ؟ لاشك أن السيد حافظ لم يقدر التملص التام من جاذبية الفكر الأدبى الغربى ، خصوصا وانه كان يعيش مرحلته الابداعية الأولى. ومع ذلك يمكن أن نقول بأن سيزيف الجديد جاء وهو يحمل على ظهره هموم الانسان العربى . فهو لا يعانى من أزمة وجودية تتحدد فى حضور

السؤال وغياب الجواب وفى البحث عن معنى للوجود وغياب هذا المعنى. سيزيف عند السيد حافظ يزاوج بين الهمين الوجودى الميتافيزيقى والهم الاجتماعى المادى حيث نتلمس (مقالب السلطة والبيروقراطية) ان التمرد على العبث الوجودى هو فى جوهره عبث لأنه (ثورة) على اللامتغير ، أنه العبث الذى يواجه العبث فلا يثمر شيئا غير العبث . أما مسرحية السيد حافظ فتختفى (بالانسان المتمرد على المواضعات الاجتماعية والحضارية) أى أنها تتجاوز المطلق الى ما هو نسبى ، وتركز على الاجتماعى المحسوس — عوض أن تغوص الميتافيزيقا وفى المجردات الذهنية .

اما القناع الثالث للبطل فهو الذى يمثله الفلاح عبد المطيع ، وهو رجل بسيط ، يعانى الفقر والتسلط مطالبه محدودة ومتواضعة ، ولكنه مع ذلك يجد نفسه محاصرا بين سلطتين ظالمتين ، سلطة الزوجة فى البيت وسلطة الحكم خارج البيت . وهو بينهما يعانى الكبت الاجتماعى والسياسى . يفرح من غير فرح ويحزن من غير حزن ، ويتزوج من غير حب ويفعل من غير اقتناع . انه يعيش داخل آلة جهنمية تسمى المجتمع ، وهذا المجتمع قائم على اللامنطق . فلا شىء فيه معقول ، ولا شىء له ما يبرره . وهو مطالب بأن يسمع أوامر الحكم وأن يطبقها حرفيا . من غير أن يسأل عن معناها ومغزاها . حسبه أن يطيع فى البيت وخارج البيت ، حتى يكون أهلا للاسم الذى يحمله ، عبد المطيع . هذا البطل هو الحلقة الثالثة فى مسرح السد حافظ ، وهو شخصية واقعية حقيقية بسيطة . وهو يختلف بالتأكيد عن (سيزيف) المتمرد الوجودى — وعن أبى ذر الغفارى — الثائر الطوباوى .

— ملامح الكتابة / الضد عند السيد حافظ

ان الكتابة الدرامية لدى السيد حافظ تتمرد على كل الأصول التقليدية . انها الكتابة/الضد التى تقف داخل وخارج الفن المسرحى . فهى كتابة تؤمن بالمسرح — كظاهرة شعبية وابداع فنى وفكرى — ولكنها تكفر بقواعده البالية ، وهى قواعد مستهلكة وقوانين جائرة ومستبدة . وماذا يمكن أن يكون موقف كاتب مل الاستبداد سوى إن يرفض كل القيود — داخل وخارج الفن المسرحى — ؟ وكذلك كان . فـ (عندما نشر مسرحيته الاولى (كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى) اثارت أثناء مناقشتها فى جمعية الادباء بالقاهرة جدلا لاحد لغوائه وعدم تعقله .. أطلق البعض يرجمها بدون هوادة وبغير رحمة. لان هذا البعض صدمته غرابتها لما هو مألوف لديه) هذا الهدم هو فى جوهره هدم للصفة الغربية للمسرح ، هذه الصيغة التى تريد أن تكون

المسرح كله فى كل مكان وزمان وعند كل الشعوب ، ولكن . أهذا ممكن؟ أهو ضرورى أن يكتب كاتب عربى من مصر — يعيش فى النصف الثانى من القرن العشرين — أن يكتب كما كتب موليير وراسين (كورناى فى القرن السابع عشر ؟ ان احساس الكاتب بأنه يحمل مضامين مغايرة الزمه بأن يبحث لها عن أشكال مسرحية مغايرة . وفى انتظار ان يعثر عليها فلابد أن يبدأ من حيث يجب البدء ، أى من هدم المسرح فى شكله التقليدى ، وذلك ما فعل . قد يكون هذا الهدم فوضويا فى البداية لأنه لم يعط البديل الفكرى والفنى ، ولكنه هدم ضرورى ، أولا لتحطيم قدسية الأوثان المسرحية ، وثانيا لتوكيد الشعور بالحاجة الى مسرح آخر . بعد هذا نسأل : ما هى ملامح الكتابة التجريبية عند السيد حافظ :

يمكن أن نقول بأن كل مسرحية لديه لها بناؤها الدرامى الخاص ، فهو فى كل ابداع جديد يجربشكلا جديدا . هذا البناء بأى شىء يمكن أن ننعته سوى أنه لا أرسطى ، بمعنى انه لا يلتزم بقواعد ارسطو ، سواء من حيث التمييز بين التراجيديا والكوميديا ، أو من حيث الوحدات الثلاث أو الحدث وتطوره التصاعدى وتأزمه وانفراجه ، أو طبيعة الشخصيات ومفهوم التراجيديا . فالحدث فى مسرحه موجود ، ولكنه حدث ممهور بالغرابة . وهو غالبا ما يكون ساكنا قائما على الانتظار والترقب والترصد واذا تحرك هذا الحدث فانه لا يتحرك فى خط مستقيم يصعد الى أعلى . فقد يبدأ من الخلف او قد يعود الى الخلف بشكل سينمائى (فلاش باك) هذا الحدث يبدأ متأزما ويبقى متأزما . ربما لأن الانفراج نوع من التفاؤل الكاذب ، وعليه فلا مجال للتمويه على النفس والكذب على الجمهور والقراء .

أما المكان فى مسرح السيد حافظ فهو مكان مسرحى خالص ، مكان مرتبط بالمسرحية كعالم جديد وكون جديد ، وبذلك فلا مجال للبحث عنه فى خرائط العالم . انه المكان خارج الجغرافية . أما الزمن فهو متحرر من الساعة ومن عقاربها ، انه الزمن الحلمى والأسطورى . وقد يحدث أن يكون للمسرحية تاريخ محدد ، ولكن هذا التاريخ يظل غائبا كوقائع — لها ارتباط بمكان محدد وزمن محدد وأشخاص معينين — لأنه روح قبل كل شىء ، واحساس وظلال نفسية وفكرية . فالزمن فى مسرحية (حدث كما حدث ولكن لم يحدث اى حدث) يدور (أثناء الحرب العالمية الثانية ، والمكان ، مخبأ عام فى أحد احياء الاسكندرية) أما فى مسرحية (الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب) فان المؤلف يحصر الزمن (بعد أحداث خمسة يونيو — الفترة الأخيرة من القرن العشرين — الفترة التى تبدأ فيها الشمس فى الاستغراق والظلام يزحف) .

أما المكان فى المسرحية فهو (جزيرة السمان — فى صحراء رام الله — فى خطوط المواجهة « السويس والاسماعيلية » فى داخل الأرض المحتلة — فى بقاع آخر « من المجتمع ») وبرغم هذا التحديد فان السيد حافظ لايهمه أن يقدم صورة واقعية وطبيعية للمكان والزمان ، لأن الأساس لديه هو الا يكون الديكور واقعيا وذلك حتى لا يسجن ذهن المتفرج داخل بؤرة واحدة ضيقة (الديكور رمزى — تجريدى — يستخدم أشياء بسيطة فى ديكور هذه المسرحية) .

وتدور المسرحيات الأخرى فى اطار مكانى/زمانى غريب . فمسرحية (ظهور واختفاء أبو ذر الغفارى) تقع أحداثها (فى دولة «فردوس الشورى» (الفردوس الأخضر سابقا) اى أنها دولة ليس لها موقع جغرافى على خريطة العالم ، لأنها دولة تقع على حدود اللازمان واللامكان ، بمعنى أنها دولة « معنوية » تظهر فى عصور التخلف والعجز والقهر والهزيمة) قد لا يكون لهذه الدولة وجود على خريطة العالم ، ولكنها بالتأكيد لها وجود فى الذهنية العربية ، لأن الأسماء قد تتغير ، ولكن المسميات تبقى كما هى ، حاضرة موجودة وقائمة ، فالمهم اذن ليس الدولة ولكن ما يقع داخل الدولة من أحداث وممارسات . واذا كانت التسمية غريبة فان الأحداث والمواقف والشخصيات غريبة منا جدا . فالمؤلف يترك للمتفرج حق القراءة الحرة القائمة على الاسقاط ، اسقاط مكانه على مكان المسرحية واسقاط زمانه على زمانها الخاص وبهذا يصبح الواقع مرآة للمسرحية والمسرحية مرآة للواقع ، وتكون العلاقة بينهما جدلية) . ومن أمثلة الأمكنة الفنطازية مدينة الزعفران فى مسرحية (حكاية مدينة الزعفران) هذه « المدينة » ليست مدينة واحدة بقدر ما هى مدن متعددة ودول كثيرة تتمدد على الخريطة — السرية — للعالم العربى والعالم الثالث حيث (تبرز صورة الحاكم الفرد المتسلط الذى يمارس علنا الاستئثار بقوت الشعب وثروته وامكانياته بالظلم والارهاب والقمع ومحاولاته الدائمة للتمسك بمنصبه وسلطته ضد كل القوانين والتشريعات والأعراف ورغم كل النكبات والهزائم ومظاهر التخلف والفساد والخراب) كل هذا يؤكد الحقيقة التالية : وهى أن السيد حافظ — فى تجريبيته — لم يفقد ارتباطه بالأرض التى يقف عليها . ويكتوى بحرها وبردها وتخلفها وانهزامها وعذاباتها .

— الشعر بين اللفظ والصورة ..

أما من حيث اللغة فهناك هذا التداخل بين النثر والشعر و « البناء الشعرى عند السيد حافظ لا يقوم على موسيقى اللفظ بقدر ما يقوم على الصورة الفكرية التى تنبعث من البناء اللغوى . الشعر هنا شعر

المضمون لا شعر اللفظ . وهو نوع من اللغـة يبعث فى النفس ذلك الحنين
وتلك الوحشية الى المثل العليـا فى الوطنية وفى الأخلاق وفى الدين ، وفى
التنظيم الاجتماعى التى تبعثها الصور التراثية الشعبية من ملاحم وحواديت
ومواويل وأشعار) . فالمؤلف يستنطق الصـور التراثية ، هذه الصـور
التى هى الشعر الحى المحـرك انه « الحواديت » فى أغرابها واجوائهـا
وعجائبيتها ، انه المواويل فى جرسها وانفاسها وآلامها وتأوقاتها ، انـه
الملاحم التى تتدخل فيهـا الصورة والكلمـة والمنفعة بالحيوية والحـكة .
فالسيد حافظ يفهم الكتابة الدرامية على أنهـا (كل واحـد لا يتجزأ .
فلا شعر ولا نثر . لأنهما معـا يكونان لحظتين متداخلتين من الوجود .
فى البدء يختلفان ، ولكنهما فى الأخير ينهيان الى شىء واحد . فى العمـق
لا وجود الا للشعر ، أما فى السطح فهما يختلفان بالتأكيد . وما بعد الاختلاف
غير الائتلاف ، وما وراء الكثافة غير الشفافية . وما نهاية العلم الا الشعر .
وما خلف الشعر الا الحـكمة وهناك ــ عند نقطة معينة ــ تكف الأشياء
أن تناقض بعضها البعض . لأن الشعور بالوجود يصبح لحظتها مرادفا
للعلم بالوجود وذلك هو الشعر / العلم والعلم / الشعر) فالسيد حـافظ
فى تجربته الوجودية كثيرا ما يعمل الى هذه النقطة التى ينتقى فيهـا
التناقض بين الأشياء . فيتحول النثر الى شعر والشعر الى علم والعـلم
الى حـكمة . أى ادراك الأشياء من خلال العقل والقلب . ولعـل هـذا
ما يفسر هذه الحرارة الموجودة فى مسرحه وهى حرارة تنم عن التحـام
الذات بالموضوع وانصهاره فيه فهو يكتب عن عالم ينهـار ، من غير أن ينسى
أو يتناسى انه جزء من هذا العـالم الذى ينهـار وبذلك فهـو يكتب
بعنف وغضب وحزن ، انه يصرخ بصـوت عال ، ويفكر بصوت مرتفع .
حتى انه فى بعض الأحيان تختفى الشخصيات كلهـا ولا تجد أمامك الا المؤلف
الممتلىء غضبا وسخطا وشاعرية . ان المهم لديه هو أن يكتب ، وعلـى
حسب كثافة الحالات وتنوعها تتغير كتاباته ، فتكون نثرا أو شعرا أو كـل
هذا داخل العمل المسرحى الواحـد . ففى مسرحية (علمونا أن نمـوت
فتعلمنا أن نحيـا) نجد أن الاشارة الأولى ــ الفصل الأول ــ بالفصـحى
أما الاشارة الثانية فهى بالعامية . وفى مسرحية (الحانة الشاحبة تنتظر
الطفل العجوز الغاضب) نجد أن مجموعة الرجـال تتحدث العـامية ،
أما مجموعة النسـاء فتتحدث العربية الفصحى وقد يحدث أن تتحرر اللغة
من حدودها فتصبح حديثا مسرحيا فيه شىء من الفصحى وشىء من الحديث
اليومى . فالفصحى لدى المؤلف رسـم الحقيقى والتاريخى والنظرى .
أما العامية فترسم لديه اليومى والواقعى والحسى انطلاقا من الأمثـال

الشعبية والحكايات والحكم والتعابير السائرة والعاب الأطفال اللفظية من مثل :

(سلام : شوف يا ابنى .. حادى بادى (يشير اليه والى نفسه)

كرومب زبادى . بنت العسكر .. راحت تسكر .. مين سكرها . قمع السكر ...) ..

يبقى أن نشير — فى ختام هذا المقال — الى ان التجريب فى مسرح السيد حافظ هو مجرد مرحلة ، ويمكن أن نعتبر مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) بداية مرحلة مسرحية جديدة ، وهى مرحلة التأسيس التى تأتى عادة بعد فوضى الهدم والتجريب . ففى هذه المسرحية يعود السيد حافظ الى التراث العربى والى الوجدان الشعبى وذلك من أجل صياغة لغة مسرحية ، لغة تملك القدرة على التعبير عن الهم العربى وعن فكره وروحه . هذه المرحلة نحتاج بالتأكيد الى دراسة منفصلة ، وذلك ما سوف نحاوله مستقبلا .

الهوامش :

— (مسرح الطليعة — المسرح التجريبى فى فرنسا) ليونارد كابل برونكو — ترجمة يوسف اسكندر — دار الكاتب العربى — ص ٢٣ .

— (حكاية الفلاح عبد المطيع) السيد حافظ — صوت الخليج — ص ٣٩٣ .

— المساء — محمد جبريل — ١١ — أبريل — ١٩٧١ .

— (حدث كما حدث ولكن لم يحدث اى حدث) — المسرح التجريبى — ازوريس — ص ٢٧ .

— (ظهور واختفاء أبو ذر الغفارى) — السيد حافظ — صوت الخليج — ص ٢٢١

— مجلة الاذاعة والتليفزيون — يناير ١٩٧١ .

— (مسرح الطليعة ..) برونكو — ص ١٣ .

— أوجين يونسكو — محمد جمعة . محمود حجازى — دار الفكر — ص ٧ .

— (حدث كما حدث ولكن لم يحدث اى حدث) ص ٥٠ .

— (ظهور واختفاء أبو ذر الغفارى) ص ٧٠ .

— نفس المرجع السابق — ص ٩٠ .

— نفس المرجع السابق — ص ١٣٠ .

– (ظهور واختفاء أبو ذر الغفارى) – ص ١٤ .

– نفس المرجع السابق ص ١٥٠ .

– نفس المرجــع ص ٢١٠ .

– حكاية الفلاح عبد المطيع – ص ٣١٣ – ٣١٤ .

– حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث – ص ٢٩ .

(ظهور واختفاء أبو ذر الغفارى) ص ١١٠ .

– المرجع السابق – ص ٧ .

– المجالس – ٥٤٦ – ص ٥٦٠ .

– ظهور واختفاء .. (الغلاف الاخير للكتاب) .

– البيان الرابع لجماعة المسرح الاحتفالى – لم ينشر بعد .

– علمونا أن نموت .. (حكاية الفلاح عبد المطيع) ص ١٧٦ .



قصة قصيرة

الدفء



حسن جلال السيد

— ١ —

« — لم أعد أتحمل »

أسند رأسه على كفه وتململ فى جلسته وتطلع اليها .. أراد أن يوقظها فتراجعت الكلمات والسكون يحيط به تأمل فى لحظات الصمت جسدها وهى تحت الغطاء .

« — فى وقت الأزمات الكل يتخلى عنك »

ارتعشت السـيجارة فى يده واراد ان يتوقف فازدادت الارتعاشة ــ القى بهـا ثم تناولها وضغط عليها بشدة .

ـ ٢ ـ

« كم أود الوصـول لمواطن الاحساس داخلى وادمرها .. ترى هل يتحمل الصـخر ما نتحمله من ضربات على الراس .

ــ لا مكان لـكم .. كل شىء يتحـول .

الا أنت تبقى هكذا تستوعب الضربات حولك وبدهاء وعلى مواطن الفـكر دون رحمة .

ــ من قلب الظـلام فى اشد حالات اليأس يخـرج شعاع شمس .

ــ سنموت بردا ولا أمل فى أولاد الابالسة » .

زفرت بغيظ ورفعت الغطـاء عن وجهها متتبع تقلصاته وهى تتراقص بالانقباض والانبسـاط وتململت .

ـ ٣ ـ

« أصالة الصمت فى انه يستحوذ عليـك اكثر من أحاديثهم الرنانـة والفهم يستعصى على من لا يريد أن يفهم !!

ــ أعرف حكاية الذئب والحمل وحينما تشتد الازمات يرتدى كل ذئب ثوب الوداعة .

ــ اختلطت الحكاية ولم نعد نعرف من الذئب ومن الحمل .

ــ أعلم ولكنكم تبعدون وجوهكم عنى فما معنى أن يقـود الحمل الذئب النـاس الى المدينة .. سياكلهم ان لم يقتربوا اكثر ويحتموا بأهلها » .

ـ ٤ ـ

ابتعد الغطاء عنهـا قليلا فسرت ارتعاشة ومد يـده ليلقى الغطـاء عليها فشعر بحرارة جسدها .

« ــ لم أعد أتحمل ما يفعلونه بك

ـ لكل شيء حسد

ـ ولكنهم لا يرحمون

ـ الأمر ليس بيدى كمـــا تعلمين » .

نظر اليها وهى تلفظ الغطــاء عن وجهها واهتزت رأسها علـــى الوسادة وبدأ النــوم يتسرب منها فألقت بيـــدها مكان نومه فلم تجده .. قامت مذعورة وتنهدت بارتيـــاح حينما رأته .

ـ ألــم تنم الى الآن ؟

بتثاقل رفـــع عينيه اليها

ـ كيف تحملت كل هذه المـــدة ؟

أجابته بدهشـــة

ـ ماذا ؟

ـ من الظلم أن نتقاسم الشـــقاء

تلاشت آثار النوم واقتربت منه نظـــرت اليه طال السكون والصمت وطالت نظرته اليهـــا .. انسابت الدموع متدفقة من عينيها فاقترب منهـــا ودون ارادته هربت دمعـــة .. ألقت بنفسها ناحيته وتمتمت .

ـ انك على حق وسنظل معـــا للأبد .

أحس بالدفء وضمها الى صدره بقوة .

مغامرة التحريض ولغة المباشرة في

أنا سلطان قانون الوجود

منير فوزى
المنيـا

لعل « أرسطو » هو أول من اشار الى الجانب الاجتماعى فى الفن ، حين طرح تصوره حول الكثارسيس Katharsis أو نظرية التطهير Purgation

فالعلاقة القائمة بين الفن والمتلقى تتحدد وظيفتها فى كون الفن (الدراما) منقح ومطهر لعواطف الخوف والشفقة لدى المتلقى/المتفرج. وان كنا نلمس جذور هذا التصور فى محاورات « الأيون » و «الجمهورية» وفى كتاب « القوانين » لـ « أفلاطون » الا أنه لم يخرج لنا مكتملا بصورته المعنية الا على يد « أرسطو » .

وساد هذا التصور تجاه وظيفة الفن ردحا طويلا من الزمن ، الى أن جاء « بريخت » وعدل من وضعية هذا « التطهير » ومن فهم وظيفة الفن » فأوضح أن دور الفن ليس قاصرا فحسب على تنقيح العواطف الانسانية « الخيرة » للمتلقى وانما **يتخطى ذلك الى ايجاد علاقة من المشاركة والتلاحم بين « الممثل » و « المتفرج » لدفع المتلقى الى اتخاذ مواقف فعلية وقرارات واضحة تجاه ما يحدث ، لأن ما يحدث ليس الا انعكاسا حقيقيا لما يدور فى هذا الواقع ونتاجا له .**

ويوضح « فشر » معنى ذلك فيقول : انه لابد من عرض الحقيقة الاجتماعية بطريقة آسرة وفى ضوء جديد . وذلك بايجاد فاصل بيننا وبين الموضوع والشخصيات . فعلى العمل الفنى أن يتملك المتفرجين لا عن طريق المطابقة السلبية بينهم وبينه ، بل عن طريق مخاطبة العقل ودفعه الى اتخاذ مواقف وقرارات(١) .

ويؤكد ((**جارودى**)) فى أن القيمـــة الأخلاقية للفن لا تتمثل فى اسداء النصائح أو توجيه المواعظ بل فى ايقـــاظ وعينا(٢) . فالعمل الفنى ليس محصلة لقوى مختلفة ، انه اجابة اجمالية على مجموع الأسئلة التى يطرحها على الفنـــان كل فى عصره ووســـــطه العـــائلى والاجتماعى والدينى والثقافى .... الخ ــ اى كل ما يخص حياته(٣) .

فالوظيفة الدائمة للفن هى أن يخلق ، لكل فرد كتجـــربة خاصة به ، تلك الأشياء غير المتوفرة فيه والتى تمكنه من احتواء الانسانية بأسرها . ويتمثل سحر الفن فى أنه يبين لنـــا من خلال عمليـــة اعادة الخلـــق هذه ــ ان الواقـــع يمكن أن يتحول ويتبدل وأن يخضع لسيطرة الانسان(٤) .

فالفن يمكن الانسان من فهم الواقع وهو لا يســـاعده على تحمله فحسب ، بل ويزيد من تصميمه على جعل هذا الواقع اكثر انسانية واكثر جدارة بالانسان(٥) . وربما من هذا المنطلق يتخلق للفن ذلك الدور التحريضى والثورى ، الذى يطمح الى تحقيـــق التوازن مع الواقع ، ربما لأن الفن كما يشير ((فشر)) ــ ليس فى جوهره الا تعويضا عن انعدام التوازن فى الواقع الراهن(٦) .

❋ ❋ ❋

تضم مجموعة ((انا سلطان قانون الوجود)) لـــ ((يوسف ادريس)) ثمانى قصص قصيرة ، لا تحمل أية واحـــدة منهن تاريخ كتابتها ، باستثناء قصة ((البراءة)) حيث يشير الكاتب الى انهـــا ((كتبت ونشرت لأول مرة فى مجلة الآداب (عددها الخاص عن القصة القصيرة) فى يونيـــو ١٩٧٢ . وحتى الناشر ((مكتبة غريب)) لا نلمس لديه اشارة لتـــاريخ النشر ، وان كنا نفهم من رقم الايداع المذيل انهـــا من منشورات عام ١٩٨٠ .

يمكننا اذن تحديد زمن كتابة هذه الأعمال تقديرا : فالعمل القصصى السابق لهذه المجموعة هو مجموعة ((بيت من لحم)) الصادرة عن عالـــم الكتب عام ١٩٧١ ، ومن ثم ــ تجـــاوزا ــ فان قصص هذه المجمـــــوعة ــ **((انا سلطان قانون الوجود))** ــ لابد تجاوزت هذا العالم ، فهى اذن تتأرجح فى الفترة ما بين : (١٩٧١ ــ ١٩٨٠) اذ لم تكن هناك أعمـــال سبقت هذه الفترة وتأجل نشرها(٧) .

وهـذا الزمن يجعلنا نقع على تصور هـام : فأوائل السبعينيات هى الفترة التى شهدت نمو ما اصطلح الاقتصاديون على تسميته بالطبقة « الطفيلية » وعرف بين العـامة باسم « الانفتاحيين » . فهل كانت هذه المجموعة انعكاسا ورصدا لهذه المرحلة التى هيمن فيهـا الانفتاحيون على زمام الأمور ؟

* * *

يبدو الواقع مغايرا ومهترئا فى قصة « حكاية مصرية جدا » . فالبطل الحقيقى للقصة هو الشحاذ الذى قطع « المترو » ساقيه ، لا السـائق السمين الذى يروى الحكاية . وهو يطلب على حسابه للسائق «كوكاكولا»، وهو الذى يدفـع بسخاء . الأمر يبـدو مضحكا ، ولكنـه فى سياق العمل تنجلى طبيعة مجرى الأمور وتنكشف لنـا هويتها . فالشـحاذ يعقـد « علاقة عمل » بينـة وبين شرطى المرور بحيث يطيل الثانى من مدة الاشارة الى أن ينتهى الأول من « مسح » المنطقة ، واعطاء الاشارة بذلك ، مقـابل أن يشاطره الشرطى بعض « ربحـه » .

ويظهر لنـا الشحاذ فى بداية حديثه انعكاس الأزمة . يقـول : « وبدأ الناس كمـا راونى زاحفـا على الأرض من تلقـاء أنفسهم يعطوننى » . ص : ٧٢ . والذين يعطون هم : « اما الفقـراء جـدا أو الأغنياء جدا . أما متوسطو الحال — من أمثالك — فالظاهر أن الرحمة صعبة الوصول الى قلوبهم تماما . ص : ٧٣ » .

ما تمثل « الحسـنة » هنا نوعين من المستويات : فهى تحقـق الخلاص بالنسبة للفقراء . فالأزمة الهبة ، وكل هبة لله هى تقريب له ، وتكفير عن ذنوب اقترفوها — لعـله يفكك بهـا عنهم أزمتهم . وفى نفس الوقت — يمارس عبرها الأغنيـاء سيادتهم وتحقيـق ذواتهم . فاذا كان الفقراء يجدون الخلاص فى التقرب الى الله ، والقنوع بهـذا ، فان متوسطى الحال ، لا يملكون ما يملكه الأغنيـاء حتى يفكروا فى منـح الهبـات للمتسولين .

يقول جوركى فى « صور أدبية » : « الأقلية فى حاجة للرب ، لأنهـا تملك كل شىء آخر . والأغلبية تحتاجه لأنهـا لا تملك شيئا آخر » .

وتقترب قصة « الرجل والنملة » من عالم « كافكـا » باشتراكهما فى التعبير من أزمة الانسـان الفـرد فى المجتمع الرأسمالى المنهار واستلابه . فاذا كان الفرد عند « كافكا » يدان ويحـكم عليـه بلا أدنى ذنب اقترفه

كما حدث لـ « جوزيف ك » فى المحاكمة ، فهو نفس ما يحدث للعمدة السجين فى قصة «يوسف أدريس» ، فهو يدان بأنه « شيوعى » ومن منظمة مغالية فى شيوعيتها . واذا كان الفرد فى تأزمات المجتمع الرأسمالى يصبح شيئا ويتحول عند كافكا الى حشرة Inseet ذات سيقان طويلة . كما حدث لـ « جريجور سامسا » فى Metamorphosis . فانه عند « يوسف ادريس » يتحول الى « نملة » . بكل كيانى على أن أصغر نفسى واستحيل من انسان الى حشرة » ص : ٨٨ . « لم أعد أستطيع الكف وجسدى يمضى يتصاغر ليصبح نملة ويستمر نملة ويعيش ويحب ويزاول الحب نملة » — ص : ٨٩ . ولا تعبر قصة تعبيرا مخلصا عن جبروت القهر السياسى وانفصال الفرد عن الواقع فى هذه المجموعة مثل هذه القصة . ولذلك فان الرجل كان لابد أن يموت — رغم جسده المتين الضخم — لأنه « انا نفسى كنت غير قادر لحظتها أن أوقف عذاب التحول ، ارادة أن أكون بشرا افلتت وصارت لى ارادة نملة لا تقوى أبدا على كتمان » . ص : ٨٩

وتنعكس مظاهر القبح الحضارى فى قصة : « لحظة قمر » فالراوى يكرر جملة : « فجاة لا رأيت القمر » ثمانى مرات . ورغم أن القمر ليس ظاهرة فجائية الا أن الراوى يؤكد أنه « ليست هناك خدعة ما فى التعبير » . وكأنما رؤية القمر تغدو فى سماء « القاهرة » من ضروب المستحيلات . والراوى يرجع ذلك الى طول العمارات الشاهقة التى استطالت — فجأة — حتى ناطحت السحاب . فسدت السماء أدوار العمارات العليا . هذا التغير الذى خدش جمال « القاهرة » وشوه الظواهر الجمالية والطبيعية منها . . حتى القمر الذى يراه الراوى ، يراه غير مكتمل ، مخنوقا فى محاقه الأخير .

زمن القصة فى « ظروف الخروج من المعركة والاستعداد الكامل المطلق لأى معركة مقبلة » . والعمارتان اللتان يظهر ما بينهما القمر شققهما العليا مفجرة الأضواء والضجيج . كل شقة مفروشة بتليفون وحمامين وانوار والعة مولعة ومجهزة الى حد الصاجات لاحياء ليالى الف ليلة بعشرات من الشهر زادات المنتظرات فقط تليفون : شقة مفروشة باهرة الأضواء بين عمارتين لزوم السادة السياح . ص : ٥٣ . — ولهذا فان القمر لا يظهر بينهما الا مشوها !!

وربما ترجع قلة النظر الى آفاق السماء ، لأن الفرد مطالب بأن ينظر الى الأرض حتى لا يسقط « فما أكثر الحفر فى شوارعنا هذه الأيام » . ص : ٥٦ . ليصبح القبح الحضارى على المستويين : ما فوق — وما تحت !!

ويهيمن الاحساس بفقد الأشياء الجميلة وافتقادها فى قصة «جيوكندا مصرية» . ولذلك تجىء أكثر قصص المجموعة عذوبة وشفافية ، ينبعان من ارتباط زمن الحكاية بأيام الطفولة الخصبة رغم ضيق ابعاد المكان. وتستلفت نظرنا جملتان فى هذه القصة . فالى جانب تسيد القبح على الجمال : ف « حنونة » تتزوج فى الخاتمة من ابن عمها الذى « ربما لم تره الا ليلة العرس ، ضخم الجثة — كان — أسود الشاربين كثيفه ، يرتدى (بالطو) أسود وشعره لامع شديد اللمعة بما فيه من بريانتين . العريس منتفخ الأوداج وكأنه لتوه قد ربح صفقة » . ص : ٤٢ .

تصدمنا العبارة الاولى : « اننا صغار فى عالم لا يخضع للحياة وقوانينها وانما ينظمه ويقننه ويحكمه الكبار » . ص : ٣٢ . والعبارة لا يقولها « محمد » الصغير ، وانما يرويها ، محمد « الذى تعدى زمن الحدوتة وأصبحت عالقة بذهنه . ثم خاتمة القصة : و « الكل يردد : كيريا ليسون .. كيريا ليسون » — أرحم يارب المسيحية . فهل هى مجرد عبارة عرضية فى السياق أم أنها كانت نذيرا للمرحلة المقبلة اى مرحلة الانفتاح ؟

تدوى صرخة الراوى بطل قصة « حوار خاص » : « يا ستار يارب — يا ستار يارب » ، حين يكتشف والسيارة على اقصى سرعتها انه قد انفجر اطار العجلة الخلفية ببطء فلم يعد يستطيع التحكم فيها ، وأى ضغطة على الفرامل ستؤدى الى انقلاب العربة .

بطل القصة يتملك « الارادة والعقل » فى وسط اكوام واحراش من « اللاعقل » و « اللا وعى » و « اللا ارادة » . وهو حين يخاطب الاله يطلب منه الا يخاطبه بالقاب التعظيم فقد « استعملها الناس كثيرا فى مخاطبة الطغاة والحكام حتى أصبحت غير جديرة بك » . ان ما يريده هنا هو حوار من نوع خاص حيث انه فى « تلك الأزمة التى مرت بى لم ارك فأنت لا ترى . لست بالخارج . أنت هنا فينا اقرب الينا من حبل الوريد » . ص : ٥٨ .

ونلحظ فى القصة ما يمكن أن نسميه : سمة «التوازن او الدعوة الى الموازاة لا الموازنة . فالقوة توازى القوة حتى فى لحظات الضعف : فمخلوقك لابد يتيه ولا يحنى الهامة » . ص : ٥٨ . — انها دعوة الى الاعتداد بالذات والسمو بالنفس والارادة حتى مع الخالق . ربما « قد لا يكون هذا رأى الجميع ولكنى اعبدك عبادتى الخاصة بطريقتى أنا » ص : ٥٨ .

ومع أن الاله اقرب من حبل الوريد الا أن الراوى يصاب فى أزمته الثانية فى الوريد . ولذلك نراه يهتف : « أأنت حقا هناك يا الهى ؟ » . ص : ٦٠

ولعل ما يريد أن يقوله « يوسف أدريس » فى مجمل قصته « الصوفية » اننا منساقون الى قدر حتمى مجهول . ومن تكرار صفات: « السيد — الذات — الارادة .. الخ » وارتباطها بـ « الأنا » ، ينصب كل هذا فى سياق الى مصير حتمى : « فالموت فى كل ومضة وقت » . ص : ٦٢ . وعلينا اذن — مادمنا منساقين الى هذا القدر المحتوم — أن نتخذ موقفا ، يعكسه فى نهاية العمل مشهد نملة تناضل تحمل شيئا بين ذرات الرمل القليلة فوق حافة الطريق . انها فقط : الارادة والموقف .

وتتكرر فى هذه القصة نفس قيمة الحديث عن « الكبار » و « الصغار » كما حدث فى القصة السابقة . يقول الراوى : أى قوة أخرى فى هذا الكون الواسع كان ممكنا أن تنقذنى ؟ والمشكلة ليست فى . الكارثة فى هؤلاء الأبرياء ضحية اللعبة ؟

ان الأمر يبدو فى حقيقته أخطر بكثير ، ولعل دهشة الراوى التى تجىء فى آخر سطور القصة : « أهكذا يجيب الاله ؟ » ليست ايمانا بمسألة قدرية قدر ما هى صرخة استنزاف أخيرة . صرخة تردد أكثر منها صرخة ايمان راسخ .

****

نظرة سريعة على ملخص القصص السابقة التى أعدت ترتيبها بما يتفق مع تصورى ، سوف نلحظ فيها تواجد خط واضح لفكرة مسبقة تتنامى وتتضح كلما أوغلنا فى قصص المجموعة . فبداية من نقطة اهتراء الواقع الاجتماعى ومغايرة صورته لما ينبغى أن يكون عليه حتى أن الفرد يصبح فيه غريبا ، ثم ارجاع ذلك الى القبح الحضارى ، وكأنما هذا التطور الحضارى هو المتسبب الفعلى فى تواجد هذا القبح على كافة المستويات ، وبتزايد هذا الركام من الاهتراء يطل — كمعادل موضوعى لفقدان القدرة على ممارسة الفعل الآنى — العودة الى زمن الذكريات الخصبة . وحتى هذه الذكريات تظل نهاياتها قائمة لأنه لا مفر من اتخاذ الموقف اذ لا جدوى من الهرب . مما يترتب عليه الدفع الى اتخاذ موقف موازاة القوة (الفعل) للقوة — فى القصة الأخيرة — والاعتداد بالارادة ثم لتنتهى محذرة من الفعل/الوجود أو اللافعل/اللاوجود .

****

من منطلق أن القوة لا تجابه الا بالقوة ، وارادة الشخصية ، فكما يقول « شكسبير » : « ان كل شيء معد اذا كانت شخصيتنا كذلك » تأتي قصة : « سيف يد » . والقصة تحكي نشوب معركة بين موظف عادي يكره استعمال القوة ، مسالم طول حياته وزميل له ، ينافق كل منهما الآخر طيلة عشر سنوات . عشر سنوات هى عمر علاقتهما فى العمل. يأكل الثانى حق الاول ويلغط فى سيرته من ورائه . وبالقانون يخرج على القانون ، ليظل الأول هو المخطيء دائما . وكان لابد أن يحدث ما حدث .

يأتي ــ ذات ليلة ــ ابن الموظف الأول وقد ضرب طفلا جاءت به أمه تشتكى له منه . وكان لابد من مواجهة صريحة بين الأب والابن ، ليعد الابن دفاعه قبل أن يعاقب كما علمه أبوه . وتنتهى المناقشة بانتصار الابن . فالقوة لا تجابه الا بالقوة ، وهى مقياس الوجود . والأب يدرك ذلك أخيرا ، ولذلك فهو يتخذ القرار « فليكن القرار تم . . فليكن تم » ــ ص : ٦٣ . ثم يبادر بالهجوم على زميله وكيل اللكمات له شارعا فى التنفيذ « فلحظة التنفيذ هى الفيصل بين من كل ومن يريد ان يكون » ــ ص : ٦٣ ــ فالمهم هو القرار . ولحظة تنفيذ هذا القرار .

واذا كانت المواجهة بين الأب (الجيل الاول) والابن (الجيل الثانى) مواجهة باردة فى قصة « سيف يد » فهى فى قصة « البراءة » اشد بأسا وقوة . ولا تنتهى بالوصول الى مرحلة اتخاذ القرار وانما تنتهى بموقف مصيرى حتمى يقتل فيه الابن الذى لم يفعل اكثر من ان يتفرج .

انها نبؤة بشعة . فالصراع بين الأجيال لم يعد مجرد صراع بارد منغلق ، وانما يصل ــ هاهنا ــ الى ذروته . يقول الأب : « أنا لم ألمس يا بنى شيئا . يا مجنون . كنت مثل هؤلاء جميعا أتفرج » . ص : ٥٠ ــ وهو لا يفتأ يكرر نفس هذه الجملة طيلة القصة : « أنا فقط أريد أن أرى . مجرد أن رأى واتفرج عن كثب وأشاهد . والرؤية ليس فيها دنس . ص : ٤٤ . للفرجة جئت وعلى الضفة الأخرى كنت اتفرج . ص : ٤٩ ــ ولكنى سأظل اتفرج . ص : ٤٨ .

ويظل الفاصل بين الفرجة (اللافعل) والممارسة (الفعل) قائما ! فهو ــ مثل الجميع ــ لم يفعل ولم يمارس وانما اكتفى مثلهم أيضا بالفرجة. وكان يوسف ادريس قد سبق أن طرح هذه الفكرة فى قصته « سنوبزم »ــ مجموعة بيت من لحم ــ الا أنها لم تأت بمثل هذا التكيف والمرارة .

والفعل الذى لم يمارسه الأب عند الطابور الذى « كأنما يبدأ أوله عند الأمس وقبل الأمس ومئات السنين » . ص : ٤٦ . طابور مفعم بالحزن

وبالأرامل الفتيات . الفقيرات الجميلات . وصبايا فى الثالثة عشر . ولذلك فان الابن (الجيل الثانى) لم يورث أكثر من الفرجة ، ولهـــذا يقــول الأب عن ابنه : « ولا ذرة بنوة واحــدة الحظها فى النظرة » . ملامحــه فيهــا جمود المستيقظ لتوه من غفوة » ص : ٤٩ . انه أفاق من غفوته حين اكتشف أن الأب يخدعه ، فلا يفعــل شيئا عدا الفرجـــة ، ويأتى ليتبرأ من أبوته. و « الشفاة تنطبق فى اصرار والدوى واتعاشه اليد بالرصاص » . انه موقف ثابت وواضـــح كان لابد وأن يتخذ وان جـــاء ذلك متأخرا بعض الشىء .

وتأتى قصة « أنا سلطان قانون الوجود » ــ خاتمة المطاف ــ أكثــر حدة واستفزازا ، « فربما بعد أن نحيــاها نجلس ، لأول مرة منــذ زمن طويل على ما أعتقد نفكر ، ليس فى محمد الحلو وانمــا فى أنفسنا ، من يدرى ربما تحدث المعجزة » ص : ٦ .

ليس هناك أمر واحد طبيعى داخل السيرك ، فملابس « محمد الحلو » لاعب السيرك وبطل القصة (كأنما استعيرت من متحف ملابس الممثلين بالمسرح القومى) . وهو يؤدى أكثر من دور لأكثر من لعبــة (فقد ســبق وان شوهد رئيسا لفريق الجمباز) . والأسود لا تأكل لحم العجـــول وانما ما يقــدم لهـــا ليس الا لحم الحمير لغلو الأسعار . والعمال الــذين يقومون بالاعداد للألعــاب يرتدون بدلا (لابد أن أصلها كان شيئا آخر . ربما لباس صعيدى . ربما قلع مركب . ربما ممسحة بلاط) . والمنضدةالتى تقدم عليهـــالعبة القووف فوق الزجاجات لا تصلح أصلا ــ رغم خطــورة اللعبة ــ للارتكاز . واللاعبة المزاملة للحلو بدينة بدانة لا تتناسب مع طبيعة الدور الذى تؤديه وحتى جوربهـــا يبدو ممزقا ومخرقا . وتصفيق النــاس للألعـــاب لا معنى له (فهو تصفيق فاتر لا يتناسب مع خطورة ما يقدم) .

*** كل ما هو موجود وقائم مناف تماما لمـــا ينبغى ان يكون عليه !**

ــ الى جانب هذا فهناك استنفار لآدميتك وأحاسيسك منذ الســطور الاولى للقصة ، حتى ليتساوى الفرد بالماشـــية حين تعقــد مقارنة بين آثار « خرز البقر » وآثار « علف البقــر والماشــية » ــ بطبيعــة المشــاكلة اللغوية . واللذين يصفقون للألعاب يفعلون دون احساس اذ فقدوا القدرة على الحس فـــ « مستحيل أن تصلهم خلجة انفعال أو نبضة حماس أو لحظة غضب » ــ أىأنهم فقدوا القــدرة على ممارسة الحيــاة فلم يعد لديهــم غير شهوة الأكل و « البدانة » !

* كل شىء متبلد ، جماد :

وهناك حديث مستفيض عن البطـولة والبطولة الزائفة ، أو بطولة (الفعل) وبطولة (أكل العيش) . ان « يوسف ادريس » يقف وقفة طويلة حول مفهـــوم البطـــل وماهية البطولة . ربمـا لأن المسألة لا تخص الحلو وحده لأنه (الرجل ليس الحلو وحده . الرجـل هو كل من تضمه الخيمة لاعبا وعاملا وعازفا ومتفرجا) . ص : ١٤ . ولكن ليس هؤلاء جميعا أبطالا !

(البطل لا يولد وحده . البطل يخلق . ولابد كى يوجـد ويعيش أن يترعرع فى ظل احساس عام بضرورة البطولة . بروعة البطولة . بتفرد البطل . البطولة قيمة ، ولا بد أن توجد وسط محصول وافر من القيم . لا مجد للبطولة ، بلا مجد للكرامة ، بلا مجد للنبوغ ، بلا مجـد للشرف .. بلا مجد للعمل الصالح . وأيضا لا توجد البطولة ، بلا جو عام تلعن فيه اللابطولة) ص : ١٥ .

(أما حين (ينجح) الجميع ، المجتهد والغشاش والمـزور والابـلة والنابغ . حين يصبح لا فرق ، لا أعلى ولا أسـفل ، لا أرفع ولا أحـط . حين تمضى الحياة بامتحان لا يرسب فيه أحد . ولا يتفوق أحد . حـين يحدث هذا . ماذا يتبقى من الانسان) . ص : ١٦ .

ـ ولكن لم كل هذا الحديث عن البطولة ؟ والموضـوع لا يتعدى حكاية عن السيرك والاسد الذى أكل مدربه وصاحبه ؟

ان ما يخلص اليه « يوسف ادريس » من فرضية أولية : ان هناك قانونا للغابة ، هو قانون للوجود أكثر منه قانون للغابة وحـدها ، لأن ما يحدث داخل السيرك هو ذاته ما يحدث خارجه . فهـو قانون الغابة والحضارة والانسان وقانون كل الوجود .

والقانون هو : « اما تخاف وتركع أو تخيف وتقتـل . فى القفص وخارج القفص ، فأنت مقـتول ان ضـعفت أو خفت ، أو قاتل ، وأنت المسئول عما تختار » . ص : ٢٦ .

※ وعليك أنت أن تختار !

ان « محمد الحلو » قتل لأنه فقد الاحساس بالبطولة وأصبح آكل عيش . وحين أصبح آكل عيش ارادة الاسد . ولاننا جميعا معرضون لان يحدث لنا ما حدث للحلو (فالاسد ليس سوى رمز للقـــوة المطلقة) ، « لو استحلنا الى أكلة عيش فسيكون مصيرنا أن تنهشنا الأسود . والانسان اثبت أنه على رأس أكلة لحوم البشر » . ص : ٢٥ .

※ فعلينا أن نختار !

ان السلطة والقوة مهما بلغت درجتها من الجبروت والقوة فيمكن دائما ترويضها ، وذلك يبدأ من أن تروض نفسك أولا بحيث لا تخاف منها ثم ان « الأسد اذا لم يخف ، خوف . اذا لم يخف أن يؤكل خـــوفه بأن يأكل . واذا لم يجد التخويف ، أكل فعلا » . ص : ٢٤ .

وتتركك القصـــة وقد تركت لك حرية الاختيـــار فى القفص وخارج القفص . وعليك أن تتحرك قبل أن يتحول الانسان داخلك الى آكل عيش متبلد الاحاسيس ، فاقد القدرة على رؤية الامور والتمييز بينها . لتقتلك القوة التى هى خارجك . محيطك الواسع . فقط : عليك أن تختار !

※ ※ ※

من منطلق أن « كل عمل فنى أصيل يعبر عن شكل للوجود الانسانى فى العالم » و « يساعدنا على ادراك الابعـــاد الجديدة لواقعنـــا » (٨) . وادراكنا « أن العمل الخلاق الذى يتم فى ظروف التدهور التاريخى لطبقـــة معينة لا يكون بالضرورة عملا متدهورا » (٩) . قدمنا على دراسة هـــذه المجموعة القصصية ، وذلك بافتراض « مسبق » طرحته علينا القراءة الاولى لهـــا .

وان كانت هذه المجموعة قدمت لنا رؤية متضحة الى حد ما فى ظلال التطور الذى طرأ على واقعنا المعاصر — ونؤمن بأن لهذا التطور جذوره المتأصلة التى اتضحت فيما بعد . فلا انفصال بين حركة التاريخ وتطور المجتمع الدائب ، بما لهما من علاقات راسخة ، ولذا فان ما حدث مرتبط جذريا بمراحله السابقة .

والتطور الذى شهده عمل « يوسف ادريس » عن مرحلته السابقة فى هذه المجموعة ، فهو يضرب جذوره فى مجموعتـــه « بيت من لحم » . وان كانت قراءتنا لهذه المجموعة جاءت بمعزل عن رصد المرحلة السابقة فنيا فربما فرضت ذلك لغة المجموعة الأخيرة حيث هناك طريقة جديدة على روح « يوسف ادريس » الذى اســتخدم لغة نثرية تقريريـــة ، خطابية فى أغلب الأحيان مما أوقعه فى حبائل المباشره وهذه المباشره بالذات قد علا صوتها فيوسف ادريس ليس كاتبا « ثوريا » بالمعنى المباشر وانما هو فنـــان اكثر منه ثورى . واقتضت المرحلة التى كتب فيها العمل القصصى الاخـــير هذا اللون من المباشرة والتحريض . ولذلك فهى لا تحسب عليه قدر ما نقول ان طبيعة المرحلة هى التى اقتضت ذلك . والمجموعة بالفعل تمثل نغمـــة « نشاز » بالنسبة لتجربة « يوسف ادريس » الفنية .

واذا كان قد انتهى فى الخمس قصص الأولى ـــ التى أعدنا ترتيبها ـــ الى نتيجة مؤداها : موازاة القوة للقوة والاعتداد بالارادة فانه فى الثلاث قصص الأخيرة عبورا بالتنويه عن خطر مجابهة الأجيال وبمنطلق مجابهة القوة للقوة ، ليحذر من احتدام الصراع بين الجيل الذى لم يركن سوى « للفرجة » وما يورثه ذلك فى نفوس الأجيال المقبلة ثم خاتما باستخدام نبرة حادة مريرة داعية الى اتخاذ موقف واضح وفعلى تجاه الوجـــود أو اللاوجود .

ولا يغنى أخيرا من قراءتنا للمجموعة أنها قدمت لنا صورة واضحة للقهر ، تدفعنا الى اتخاذ موقف كلى وفعـــلى ، وربما يشـــفع فى ذلك أن « مهمة الفنان ـــ كما يقول « جارودى » ـــ تختلف عن مهمة الفيلسوف أو المؤرخ : فهو ليس مطالبا بان يعكس الواقع بأكمله » .

الهــوامش :

(١) ضرورة الفن لارنست فشر — ترجمة : اسعد حليم — الهيئة المصرية العـــامة للكتاب ١٩٧١ — ص : ١١ .

(٢) واقعية بــلا ضفاف لروجيه جارودى — ترجمة حليم طوسون — دار الكاتب العربى ١٩٦٨ — ص : ٢٢٨ .

(٣) السابق — ص : ٢٢٩ .

(٤) ضرورة الفن — ص : ٣٩٣ .

(٥) السابق — ص : ٧ .

(٦) يشــير « يوسف ادريس » فى تذييل قصة « اكبر الكبــائر » مجمــوعة « بيت من لحم » ص : ٥٩ . الى اهتمامه برصــد ما ينشره ، ليضــمه الى مجمــوعاته القصــصية اولا باول . وان حدث أننسى عملا كما جرى فى شان قصة « أكبر الكبائر » فهو أمــر نادر الحــدوث .

(٧) واقعية بلا ضفاف — ص : : ٢٢٥ ، ص : ٢٣١ .

(٨) السابق — ص : ٢٣١ .

(٩) السابق — ص : ٢٢٧ .

محمد المخزنجى بين القص والغناء

د. عبد العظيم انيس

فى العادة يلجأ كاتب القصة القصيرة الى التعبير عن موقف ذى دلالة فى تجربة الحياة ، أو الى التركيز على لحظة ذات خصوية خاصة تراها عينه الواعية المبصرة بينما قد لا تراها عيون الآخرين ، أو لاتراها من هذه الزاوية المحددة التى يراها منها الفنان وهو يعبىء للتعبير عن هذا الموقف (أو تلك اللحظة) كل أدواته الفنية من لغة وصور ومونولوج (أو حوار) أو تداعى افكار أو تحليل نفسى .. الخ . وكل هذا بهدف تكثيف الاستيعاب النفسى والذهنى لهذا الموقف المرصود . والفنان بهذا يخلق شيئا مختلفا فى أصوله الفنية عن الرواية التى تتسع فى رحابتها لابعاد تتعدى رصد موقف أو التركيز على لحظة دالة ، لانه — أى مؤلف القصة القصيرة — مقيد بعدد صغير من الصفحات .

ولكن ماذا يحدث عندما تتحول القصة القصيرة الى أقصوصة مكتوبة فى صفحة واحدة ، وعندما تتحول لغة النثر الى لغة شعر بجمل قصيرة دالة وتركيز تجربة واقتصاد محكم فى اللغة ، واستخدام مكثف للجمل الفعلية دون روابط العطف ، ... وحين تتردد أصوات الغناء فى نثر الفنان حتى وان كان فى هذا الغناء مسحة حزن ؟

ان هذا بالضبط هو ما صنعه الاديب الشاب محمد المخزنجى فى مجموعتيه (الآتى) ، (رشق السكين) ، فقدم لنا مجموعة رائعة من قصص شديدة القصر ، كل منها شىء بين الاقصوصة والشعر . وهى تجربة ليس لها — فيما أعلم — تراث واضح فى أدبنا المصرى الحديث .

ان تجارب الحيـــاة فى أقاصيص المخزنجى تتنـــوع تنوعا خصبا فى رحابته ومودته من البشر الى الحيوان الى الطيور الى الاشجار الى السجن الى المصحة . حتى الطقس ــ خصوصا الشتاء ــ تبدو له مودة خاصة . وهو فى كل هذا متفوق فى رصده ، لكن من الواضح لى أن خبــرة الطبيب وخبرة السجين ذات مكانة خاصـــة وكلتا الخبرتين تمثل بؤرة للتواصل الانسانى والمفارقة الانسانية ولارهاف المشاعر والاحاسيس فى ظــرف خاص ، هو ظرف المرض او السجن ، فى لحظات الضعف الانسانى والانكسار (وان كان انكسارا عامرا بالدفء والمحبة) وفى لحظات المقاومة دفاعـــا عن حق الحيـــاة .

فى أقصوصة ((**عنبر البنـــات**)) بمصحة الامراض الصدرية يرتفـــع الستار عن الطبيب الجديد ــ الراوى ــ يدخل (قسم ٣ درن ــ بنات) :

« فى البـــداية لم أر أحدا فى العتمة الكابية .. ثم لمحتهـــا وحيـــدة فى آخر العنبر تجلس منحنية تعمل شـــيئا فى حجرها . وعنـــدما رأتنى أتجـــه اليها أنزلت الجلبات بارتبـــاك ونهضت تقف نحيفـــة تمـــوت خجلا ورقـــة وشـــــحوبا » .

« وعندما قلت لهـــا اننى الطبيب الجـــديد وقلت لهـــا ألا ترتبـــك وسألتها عن الاخريات ذاكرا بعض الاسماء التى قرأتهـــا على الاغطيـــة غيمت قائلة انهن ذهبن . ولمـــا رأتنى لم أفهم اردفت تقول « تعيش انت » . ثم ابتسمت خجلا اذ رأتنى أنظر الى ذيل جلبابهـــا وقالت : لقـــد أخـــذوا كل المفارش . ولم أجـــد ما أطرز بـــه غير ... »

« وقرأت على ذيل جلبابها كلمة « للذكرى » مطرزة بلون ســـماوى وســـط وردتين خضراوين وتحتها كانت ابرة التطريز معلقـــة تتأرجح ــ لا تزال ــ فى خيط وردى تم تطريزه ... عرفت بعـــد ذلك أنـــه كان الحرف الاول من اسمها » .

وفى الاقصوصة (١٣) ينفتح الستار عن سجين لا اسم له يعترف به السجان ، وانما هو مجرد رقم ــ ١٣ ــ لا حق له فى الغناء عندما تهيـــج فيـــه الاشواق ويستبد به الحنين .. يقف السجان على بابه حتى وهـــو يقضى حاجته .. ومع ذلك فله أسلوبه الخاص فى المقاومة . وفى أقصوصة (النوافذ) نستكشف قصـــة غزل رقيق عبر النوافذ بين سجينين ــ عربى وفاطمة ــ ترتفع الى قمـــة المشـــاعر الانسانية عندما لا يستطيع عربى أن يرى أكثر من يـــدى بطـــة ، وعندما لا تستطيع بطة أن ترى اكثر من

يدى عربى ، وبقية المساجين يعابثون الاثنين بمتابعة هذا الغزل عبر النوافذ ومد الايادى فى مشاكسة بريئة تضيف بعدا باسما الى الاقصوصة .

وهكذا نرقب فى العديد من هذه الاقاصيص لحظات دالة فى حياة المصحة او السجن ، وتجربة الطبيب أو السجين السياسى مشبعة بروح الملاحظة الدقيقة والتعاطف الانسانى ، والاحساس بالظلم الذى لا حول لواحد بدفعه ، والمفارقة التى تثير الابتسام احيانا والغضب والسخط أحيانا أخرى .

ومع ذلك فليس صحيحا أن نقول ان تجربة المخزنجى الفنية تقتصر على الطبيب فى المصحة أو السجين فى السجن . فالواقع ايضا أنه معنى برسم صورة « الهامشيين » فى الحياة المصرية ، المعزولين فى ظلام الوحدة الانسانية . فى أقصوصة (تحت المطر) مثلا تبدأ الصورة بالرجل الصغير فى الشتاء المطير فى مدينة ساحلية يحاول الانضمام الى كتلة البشر المسرعين تحت المظلات ، ولا أحد يريد له أن يكون تحت مظلته . وتنتهى الاقصوصة به منطلقا الى سور الكورنيش يعانقه ويعتليه ، وأيادى الذين تحميهم المظلات تمتد لتدس فى جيبه أو تحت قدميه القروش . وأقصوصة (**معطف الاخفاء**) تتكشف عن زميل المراهقة الذى كان يلبس معطف أبيه ويذهب به الى السوق ليوغل فى زحام النسوة يتهيأ للطعن ان لاحت له فرصة . وبعد عشرين سنة اذ به لم يبرح نفس المعطف بدنه يرتديه على عريه الضامر . وفى أقصوصة (**البشر الثلاثة**) نواجه بثلاثة من ماسحى الاحذية القانعين بمهنتهم وظروفهم ، الدنيا تتغير حولهم سنة بعد اخرى وهم باقون فى أماكنهم ... يرتفع الرصيف عاما بعد عام ، والبركان يوغل فى الظلام والهبوط الى ما دون مستوى الشارع . ويزداد التلميح الى أن دكان الثلاثة الذين قضوا حياتهم يمسحون الاحذية يتحول بالتدريج الى قبر يدفنون فيه . وفى أقصوصة (**قمرها الذهب**) يرتفع الستار عن أمراة عجوز وسط تلال القمامة ــ تجوب الخلاء ومعها أصدقاؤها من البشر والقطط والكلاب ــ عثرت على زرار مذهب تتوهم أنه قمر ذهبى ، وتحلم بأنها ستبيعه لتشترى بيتا وثوبا جديدا وطعاما طيبا وسجادة صلاة . فلما يضعه الراوى بين اسنانه ويخدشه ويطل لون الالومنيوم ويخبر العجوز باكتشافه تنقض عليه تعض ذراعه مرددة أنه لص يريد أن يسلبها حلم عمرها . ويسدل الستار والراوى يجرى مبتعدا والعجوز تقذفه بما تلقاه تحت قدميها من حجارة .

وهكذا يبدو المخزنجي ليس معنيـــا بتصوير الهامشيين من البشر فحسب وانما بتصوير الهامشيين فيعالم الحيوان أيضا. ان كل قططه وكلابه هي قطط وكلاب ضالة . في (**الليل الصقيع**) مثلا نرى الانسان المغرور الذي يمضي في موكب من ثلاث كلاب وقطتين دون ملجـــأ لهم جميعا . وفي أقصوصة (**الكلاب**) تنتهي التجربة بعد ليلة مطيرة من ليـــالي الشتاء القارص بمجموعة من الكلاب الضالة تحتضن بعضها وهي مصعوقة بفعل التيار الكهربائي . وليس بالصدفة أن تكون هناك مجموعة من الأقاصيص عنوانها (**حيوانات وطيور**) . فعالم المخزنجي ليس عالم البشر فحسب، لكنـــه أيضا عالم الحيوان والطير بل وحتى الحشرات . في أقصوصـــــــة (**الذبابة الزرقاء**) وفي أقصوصة (فـــوق ســـطح ســـاخن) نرى حشرتين تواجهان تحدي الموت . ومع ذلك تقاومان بشكل غريزي دفاعا عن بقاء الاول .. الاولى تضع ست بيضات قبل أن تموت ، والثانية تقفز فيالهواء في ذروة المخاطرة حتى تنضم لقطار النمل الذي عاد يتكون من جديد .

ومع ذلك فبعض أقاصيص المخزنجي هي أقاصيص رمزية ، بعضها يريد أن يقول شيئا مباشرا من خلال الرمز ، والبعض الآخر محاولة في التحليل النفسي الذي يبـــدو أن للمؤلف صلة به كطبيب . ومن أمثـــلة النوع الاول (**مدينة الاختناق**) ، (**سفر الشجر**) ، (**رشق السكين**). ومن أمثلة النوع الثاني (**الرجل بالشارب والبيبونة**) .

في (**مدينة الاختناق**) تبدو حالةالحصار المضروبة حول الراوي فيتلك المدينة المجهلة .... من أول السطور التي يصف بها سماءها كخيمة من غبار لا يتحرك تحبس تحتها هواء ساخنا يكاد أن يزهق الروح . والنـاس في المدينة متشابهون يرتدون جلاليب طويلة واغطية للرؤوس فلا يكاد البدن المخفي يعرف أو تعرف ملامح الوجه الملثم . والراوي مضطر الى المبيت في المدينة لانه لا توجد طريقة للخروج منها قبل اليوم التالي ، وقد دفع الى سرير في حجرة بالفندق لها نفس ملامح غرف السجن ، فليس بها غير نافذة واحـــدة والجدران بالغـــة الارتفاع والسقف الجهم يبـــدو بعيـــدا جدا وقد غرز به مصـباح صغير له ضـــوء كاب . وقد أخبره عمــــال الفنـــدق أن السرير الآخر في الحجرة محجوز لشخص أخـــرس من سكان المدينـــة ..

فلما وصـــل هـــذا « الاخرس » ودخل واغـــلاق الترباس الداخلي تحسس الراوي ، خوفا وفزعا ، موضع مطواته تحت الوسادة استعدادا لما قد يأتي . لكن الاخرس ناوله ورقة مكتوبة مكتوب عليها « لا تتكلم ، أرجوك لاجلي ولاجل نفسك » ! وعندما أماط « الاخرس » اللثام ورفع

العمامة (رايت وجــه امراة ناعم الخطوط . ثم ان الشعر الطويل الناعم انسدل محررا على الكتفين . ولما فض الجلبــاب الازرق رايت مشدين يحزمان الصدر والأرداف بفظاظة حتى أن نفور النهدين والردفين تمبصوت عندما أزيحت المشدات ..) .

عندئذ ينتهى خرس المراة وتأخذ فى الكلام . فهى تؤكــد للراوى ان «الكل يعرف» وترجوه الا يخاف . والقصة تنتهى والراوى فى ذروةشهوته يسائل نفسه : هل يبقى فى هذه المدينة وليس معه الا مطواة ؟ أم يكتفى بخطبة عصماء ويذهب ؟ أم يذهب ويقــول خطبته العصماء فى بر الامان ؟ أم يمكث صامتا طالما ان عشاءه يأتيه بغير انقطاع ؟

هنــا نحس بأزمة الانسان شبه الاعزل من كل سلاح أمام اغراءات الحياة العارمة من قوى لا قبــل له وحده بمواجهتها ، أزمة الحصــار الجاثم على الصدر والعجز عن المقاومة . لقد اغلق الترباسالداخلى وليس بالغرفة منفــذ والكل يعرف على أى حال . لكن الراوى يظل يتساءل : أكان لديــه خيار آخر غير السقوط ؟

وفى أقصوصة (**سفر الشجر**) . يبــدو من خلال الرمز أن المؤلف يريد أن يقول لنا أن الناس عندنا يقتلعون جذورهم ويتركونأرضهم يذبلون ويموتون وأن ما حولهم يموت كذلك . وفى (رشق السكين) يشير الرمز فيما يبدو الى ان مواجهة الشر بالشر انما يفضى الى نتائج عكسية . فكرمة العنب ماتت من طول رشق السكين فيها ، استعدادا لمواجهــة الشر بالشر المشابه ، بينما مازال الاعور فى المقابر والجلف تحت شجرة التوت والولد الشرير يتربص .

ثم يبقى أن نشير الى مجموعة الاقاصيص التى تبــدو فيهــا نزعة التحليل النفسى واضحة مثل أقصوصة (**الرجل بالشــارب والبيبونة**) . والحقيقة أننى واحد من الذين يتوجسون من قصص التحليل النفسى — قياسا على تراثها فى مصر — لان كثيرا من مؤلفى هذا اللون من القصص يبدأون بنماذج تحليلية معينة من تراث فرويد أو غيره ثم يصوغون «واقعا» مصريا لتأكيد هــذه النماذج ، والمثل الذى يخطر فى البال فى هذه المناسبة هو القاص المعروف (**ابراهيم المصرى**) .

واعترف أننى أقف حائرا أمام أقصوصة مثل (الرجــل بالشــــارب والبيبونة) . فأحيانا يبدو لى أن الكاتب يريد أن يقول لنا ان الانسان محاصر حتى فى أدق خصوصياته .. وأحيانا أخرى يبــدو لى وكأن القصة

هى بمثابة اشارة الى الصراع بين « الانا » الذى تحركه حقـائق الحيـاة الفعلية ويلتزم بتقاليد وعرف وقوانين المجتمع الخارجى ، وبين « الهو » مركز الغرائز البدائية والبواعث الحيوانية فى الانسان . ومما يزكى هـذا الهاجس عندى نهاية القصة ذاتها التى تشير الى تطابق صورة الراوى فى المرآة وصورة الرجل ذى الشارب والبيونة .

وعلى اى حال .. فمن الواضح اننا امام فنان كبير واعـد ، أمتعنا بهاتين المجموعتين من الاقاصيص المليئة بالحياة النابضة والفهم الواعى والمشاعر الانسانية الدافئة ، وجمال اللغة ، والقدرة الفذة على استخدام الاساليب اللغوية باحكام واقتصاد وتركيز يدعو الى الاعجـاب .. وكما قال أحـد المعلقين فان نبرة الغناء تبدو واضحة فى صوت القاص فى عدد من هذه الاقاصيص ومثالها الواضح (العصافير) .

ولان هـذا النوع من الاقاصيص الشعرية ليس له تراث ولا تقاليد فى أدبنا المصرى الحديث فاننا نحس بحماس خاص لجهد المخزنجى ونتطلع الى اعماله المقبلة فى أمل وثقـة .

اقرا فى العدد القادم والاعداد التالية

لهـــؤلاء

خـيرى شـلبى	**خـيرى عبد الجـواد**
مصـطفى حجـاب	**محمـد العـزونى**
سـعيد الكفـراوى	**عـزت الطـيرى**

محمـود الـوردانى

حـــوارات

حوار مـــع الـروائى الســورى حنامينه

اجراه : سليمان الحكيم

رغم ان سن الســتين قد وصلت الى حنــا مينه مبــكرة الا أنه لم يصل الى سن الستين بعد .. فلايزال الرجل ــ كما كان دائمــا ــ مليئا بالحيــوية والنشاط والأكثر منهما .. التفاؤل !!

سألته :

* ما هى فى رأيك الأســباب الحقيقية لتردى الثقافة العربية فى هذه المرحلة ؟

** لا أوافق على الرأى لاقائل أن الثقافة العربية متردية، اذا نظرنا الى الساحة العربية ككل نجد أن الثقافة العربية قد صمدت لــكل محاولات القمع والتضييق وانعــدام الديموقراطية ، وقد شق الأدب العربى التقدمى طريقه وسط صعوبات بالغــة واثبت وجوده حتى فى بلد كمصر عانى الردة على السياسة والثقافة ومناخ الحرية النســبى فى زمن عبد النــاصر ، ولم يستطع السادات الذى بدأ ردته بالثقافة بعــد أن الغى وزارتهــا واغلق المجلات الفكرية والأدبية التقدمية. أن يخنق الصوت الثقافى الرافض للانفتاح الاقتصادى والضوع لامريكا وتطبيع العلاقات مع اسرائيل .

.. يمكن القــول أن الثقــافة العربيــة تعيش أزمتهــا نتيجة

للأزمة السياسية العربية بعامة ، ولأزمة الفكر البورجوازى الذى لم يستطع أن يواصل صعوده وعانى التمزق والانغلاق والوهن بسبب ما تعانيه البورجوازية العربية الصغيرة من ممارسة سلطتها ، ولنذكر هنا مقولة **لينين** الشهيرة ((**على البرجوازية الصغيرة أن تنتحر اذا أرادت أن تكون ثورية**)) أى عليها أن تتخلى عن مصالحها الضيقة وتندمج بالحركة الثورية الماركسية وأحزابها وطبقتها العاملة ، لقد كان الدكتور فؤاد زكريا على حق حين لاحظ فى ندوة المجلات العربية فى الكويت أن الحرية كانت دائما معطاة للفكر الرجعى العربى ، وان الفكر اليسارى الذى واكب المد التحررى العربى أيام عبد الناصر ، أثبت وجوده لأن هامشا من الحرية أتيح له ، وصارع الفكر اليمنى وانتزع الساحة منه وعندئذ تعالت الأصوات الرجعية محذرة من طغيان الفكر اليسارى ، لذلك فان الديموقراطية هى السبيل لاحراز انتصارات جديدة لحركة التحرر العربى وفى التقدم الاجتماعى والازدهار الثقافى ونمو الطبقة العاملة وقدرتها فى التعبير عن نفسها وعن وعيها ، لقد صاح بطل مسرحية الملك هو الملك للكاتب السورى سعد الله ونوس ((اعطنى تاجا **وعرشا أعطك ملكا**)) ونحن نصبح أعطنى حرية أعطيك تقدما وأدبا وفنا ، **لهذا فان الامبريالية الامريكية والصهيونية العنصرية وحليفتهما الرجعية العربية تخشى الديموقراطية وتعدمها فى كل قطر عربى استطاعت الهيمنة عليه أو تبادل التطبيع معه ، من هنا تصبح قضية الديموقراطية قضية أساسية ، ويصبح النضال من أجلها بالرغم كل الرهق المتسبب عنه حتل المرتبة الأولى فى سلم الأولويات .. ان الفكر العربى اليسارى قادر حتى فى ظروف القهر والتراجع والتمزق التى يعيشها العرب أن يفرض نفسه على الساحة وأن يكون غذاء يوميا للجماهير ، والمطلوب من المفكرين والأدباء العرب اليساريين الا ييأسوا وان يزجوا أنفسهم فى المعركة أكثر فأكثر وان ينتموا بغير خشية أكثر فأكثر ، فالتاريخ يعمل لصالحهم ، ما دامت الطبقة العاملة العربية تتكون وتنمو فى أحشاء حركة العرب والثوريين وجميع الذين تعز عليهم قضية والطن والشعب سوى التحرر الوطنى والتقدم الاجتماعى العربيين ولا سبيل أمام للوطنيين الاندماج فى الطبقة العاملة واتباع طريق الاشتراكية لعلمية فكرا وممارسة .**

* لماذا تخلفت الرواية العربية عن مواكبة الأحداث والحياة فى الساحة العربية ؟

** اسألك أين هو هذا التخلف ، ان الرواية العربية — حتى فى مصر نفسها وفى اوج ردة السادات واكبت الاحداث فى أعمال **الغيطانى والقعيد وصنع الله ابراهيم ورفعت السعيد** وآخرين اما فى سورية فنهى كانت على مستوى الأحداث كذلك فى الوطن العربى كله .. لقد بلغت هذه الرواية درجة النضج وأدركت شأو الرواية فى العالم وتجاوزته ، وأية دراسة موضوعية دقيقة تظهر هذه الحقيقة بغير لبس ، أنا لا ادرى سببا لهذا التبخيس فى حق الرواية العربية . فهى عبر محليتها ادركت العالمية ولو ترجمت روايتنا الى لغات أخرى لأحدثت ضجة لا تقل عن الضجة التى أحدثتها رواية امريكا اللاتينية ، غير أن دوائر الاعلام وأجهزة النشر الغربية ومؤسسات الجوائز فى الغرب تعادى الأدب العربى وتعمل على منع انتشاره ، أو للحد من هذا الانتشار على الأمل وهى قادرة على ذلك وأضرب مثلا برواية موسم الهجرة الى الشمال للطيب صالح فقد طبعت دار السندباد من ترجمتها الى الفرنسية خمسة آلاف نسخة فقط نفدت فى شهر ثم توقفت عن اعادة الطبع ، فمن وراء ذلك ؟ الدوائر الصهيونية طبعا ، وروايات نجيب محفوظ الاولى لماذا لا تترجم الى لغات العالم وخاصة الثلاثية التى لا تقل عن « مائة عام من العزلة » لجراسيا ماركيز واذا كان بعضها قد ترجم فقد نشر على نطاق ضيق وعتمت عليه اجهزة الاعلام الغربية بينما نشر من ترجمة الهجرة الى الشمال والشراع والعاصفة وقصائد درويش ومعين بسيسو ومسرحيات سعد الله ونوس مئات الوف النسخ فى الاتحاد السوفيتى ، ومازالت تنفد ويعاد طبعها ، ان الصهيونية تقدر خطر الرواية العربية لأنها تبوأت المكانة التى كانت للشعر وأصبحت ديوان العرب الأول وهذه حقيقة يعرفها الروائيون والناشرون ويمكن استنادا اليها أن تقول أن الرواية العربية فى ذروة ازدهارها وانتشارها بسبب انها واكبت الأحداث والحياة العربية وعبرت عنها فنيا تعبيرا أصيلا .

* الرواية العربية تعانى من اشكال تعبيرية اخرى كالسينما والتليفزيون كيف يمكن للروائيين تجاوز ذلك ؟

** ليس للروائيين سوى أن ينتجوا ويجددوا أدواتهم ثم بعد ذلك فان الرواية لا تخشى المزاحمة . فالكتاب بعام لا ينافسه شىء لان التليفزيون والسينما لا يستطيعان الحلول محله .

* لمن وعمن يكتب حنا مينة ؟

** انثى اكتب للناس .. جميع الناس .

* ما هو موقعك الذى تراه على خريطة الرواية العربية ؟

** فى الصـــفوف الاولى .

* ما هو رأيك فى الرواية العربيـــة فى مصر الآن ؟

** لست مطلعا على كل الانتـــاج الروائى فى مصر ، البعض الذى قرأته جيد وشـــجاع .

* ما رأيك فى الروائيين الشبان فى الوطن العربى ؟

** لهم المستقبل شريطة أن يملكوا الثقافة والمعـــاناة كما فعل جيل الرواد ، وأن يجيدوا اللغة العربية بشـــكل أفضل .

* ما رأيك فى عالميـــة الأدب العربى ، وهل يمكن الوصول اليهـــا بالترجمة أو بالكتابة بلغـــة عالمية ، أو بالاغراق فى المحلية ؟

** لا عالمية دون محلية ، ولمـــاذا هذا الركض وراء العـــــالمية التى بلغناها فعلا ، فالكتابة العربية وعن البيئة العربية هى الأساس والا فان لهاثنا سيكون باطلا وهدفنا خايبا .

* وما رأيك فى الكتاب العرب الذين يكتبون بلغـــة أجنبية وهل هم عرب أم أجـــانب ؟

** عرب طبعا .. والكتابة بلغة أجنبية فرضت عليهم ، كمـــا هى حال بعض أدباء الجزائر والمغرب ، ثم لنســـأل لو كتب دستويفسكى أوهيمنجواى أو تولستوى بعض رواياتهم بالفرنسية ، هل كانوا سيصبحون فرنسيين ؟ .

* لمـــاذا تدهور النقد العـــربى ، هل جاء ذلك نتيجـــة لتدهـــور الثقافة العربية بشـــكل عام ؟

** صار للنقـــد الادبى مصطلحه الخاص ، وتأثـــر فى أيامنا هـــذه بتيارات النقد الغربية وأصبح تيـــار النقد الغربى تميز الكثير من فصـــول النقد العربى كتأثير كتب المغرب العربى ، أن نقدنا العربى قصر عن الانتاج الأدبى لا بســـبب تردى هذا الانتاج أو تردى الثقافة العربية . كما قلت أنت ، بل بسبب وفاة نقـــاد الجيل السابق وانصراف الجيل الحـــالى الى كتابات مختلفة وعدم وصول جيل من النقـــاد الشـــباب الى الصـــدارة

فى الساحة ، النقد الادبى ــ فيما ارى يحتاج الى ثقافة شاملة وموقف فكرى عميق وهذان الشرطان لا يتوفران فى بعض النقاد العرب ، لقد راينا نقادا معروفين يمتلكون الثقافة ولكنهم لا يمتلكون الموقف ، ورأينا بعضهم يمتلك الموقف ولا يمتلك الثقافة . ثم هناك رأى آخر .. لا يدخل النقد الأدبى فى العمل الابداعى وهذا خطأ كبير فالناقد ليس معرفا بالكتب وليس محصورا بالكتاب المنقود بل يبنى عن العطاء الأدبى ومن الظاهرة الأدبية عمارة فى الابداع لا تقوم على التشريح والتحليل وحدهما بل على التقويم وتقديم الرأى الجرىء أيضا . واحب ان الاحظ ان النقد الأدبى السريع والمخصص للصحف كزاوية صغيرة لا يكتبه نقاد متخصصون ضالعون . بل كتابا يعيشون بالقطعة ، وبذلك يتساوى النقد الأدبى بالأدب فى صحفنا من حيث التهافت ، ومرد هذا ان المشرفين على الصفحات الأدبية والثقافية ، حتى فى كبريات الصحف ليسوا من الأدباء الكبار أو النقاد المتخصصين ، والذين هم فى الساحة همهم أن يملأوا المساحة المتخصصة لهم فى الصحيفة ويناموا على عادة الاستمرار .

* ما هى مشروعاتك المستقبلية بالنسبة للرواية السورية والرواية العربية بشكل عام ؟

** ليس لدى مشروعات بالنسبة للرواية السورية أو العربية ، أنانفسى روائى ومشاريعى تنحصر فى انتاج الرواية رغم اننى أكتب أبحاثا أيضا مثل « هواجس فى التجربة الروائية » و « ناظم حكمت فى السجن » ، « المرأة .. الحياة » و « كيف حملت القلم » و « ناظم حكمت ثائرا » وغيرها .. انا مجنون على نحو ما .. بلغت الستين ولم اعقل ، أو لم أهدأ اذا أردت الدقة ، هل تصدق أننى أبدأ عدة روايات دفعة واحدة وقد انجز هذه او تلك ، اما الروايات الاخرى فتنتظر دورها ، آخر رواية صدرت لى عنوانها « الربيع والخريف » ، وهى تتحدث عن عربى يعيش فى المنفى اى فى المجر ــ وتستغرقه حياة مجتمع اشتراكى لم يدق فيه مسمارا وينزلق الى اللذائذ ، الخمر .. المرأة ، ويكاد ينسى قضيته لولا حرب حزيران « يونيو » لقد بكى حين استقال عبدالناصر وحين سمع منه أن دولة المباحث انتهت .. أدرك أنها انتهت بعد فوات الأوان فيحزم أمره ويقرر الرجوع الى الوطن وهناك يجد السجن فى انتظاره .. دولة المباحث لازالت هى .. هى .. هذه الرواية تطرح قضية الديموقراطية فى جملة القضايا الأخرى ، وقد كنت مصمما بعد هذه الرواية أن أكتب الجزء الثالث من الثلاثية التى تتناول حياة عائلة من خلال عينى طفل هو انا .. وقد صدرت « بقايا صور » و « المستنقع » وكنت فى السبيل لكتابة الرواية الأخيرة لكن « ديمتريو » وهو عازف كمان يونانى متجول أنقذنى من غفلتى الى حقيقة أننى كتبت

الفصل الأول من روايته بعنـوان مأساة « ديمتريو » ونسيتها ، بل نشرتها فى مجموعتى القصصية « الأبنوسة البيضـاء » ومرت عليهـا السـنين وتوسل الى « ديمتريو » .. قال يا صاحبى الى متى انتظر ؟ وقلت : حسنا يا ديمتريو لك عندى أمانة .. وأنا رجل أحب أداء الأمانات ، هكذا سافرت الى باريس والمجـر وجبال اللاذقية وليس معى سوى ديمتريو ومأسـاته وها هى الآن جاهزة وعلى ان أعود الى مشروع الثلاثية وكتابة الجزء الثانى من البـاطر لكن أبطـال روايتى « محارة الفستق » تعلقوا بأذيالى وليل على ابطال روايتى الاخرى « البحر والخمارة » وأنا خوا بكلكلهم حسب تعبير أمرؤ القيس فلم أجد بدا من اعطـاء وعد لهم وهكذا تتعقب نواياى فى الراحة مشاريع تسلمنى من تعب الى تعب .

* كيف يمكن للثقافة العربية أن تتجاوز أزمتها الراهنة ؟

** بأن تنتـج ذاتهـا ، وبالمناسبة أنا لسـت من هواة الأزمات ، أين هى الأزمة فى الثقافة العربية ككل يا ناس ، هنـاك أزمة ربما فى الثقافة فى مصر او فى العراق ، لكنها غير موجودة في سورية ولبنـان والمغرب ، ثم ان الثقافة لا ترتبط دائمـا بالوضع السـياسى ، قـد تزدهر والوضـع السياسى متأزم ، وقد تتأزم والوضع السياسى جيد ، هذا التـوازى بين الثقافة والسياسة ليس تاما فى كثير من الأحيان . ولنتذكر روسيا فيما قبل ثورة اكتوبر ، هل كانت الثقافة فيها كما كانت بعد الثورة .

* ما هو رايك فى قضـية الاصالة والمعاصرة ؟

** لا أستطيع فى مقابلة صحفية أن اتكلم عن كل هذه الأمور دفعة واحدة ، الاصالة هى أن نكون نحن فى انتاجنا ، ليس معنى هذا أن نستمد من التراث وليس معناه كذلك أن ننام عنه، بل أن يكون نتاجنا ابن بيئتنا ، وأن يعبر عنا حقيقة من حيث موقفنا فى العصر ومعرفتنا بقضايانا المعـاصرة وصلتها بقضايا الآخرين فالاصالة كفرد وشمول فى آن واحد واذا كان علينا أن نجرب فى الشـكل فلابد من أخذ الواقعية فى المضمون ، اضف الى ذلك أن علينا فى أدبنا الا نخشى الأحـداث التاريخية كما فعل جوته بل أن نكون فى قلبها ونستمد منهـا كما فعـل نيرودا وحكمت وايلوار واراجون ، كمـا فعل نجيب محفوظ فى ثلاثيته ، كذلك علينا الا نخشى تهمة السـياسة التى تفسد الأدب .. يقـول الدكتور حسين مروة المسألة كلها عند أهل اليمين المحافظ الرجعى أنهم يشفقون من السياسة على انفسهم وحدهم لا على الأدب والفن أما نحن الباحثين عن الواقعية فنشفق بالفعل .. نشـفق صادقين مخلصين من السياسة على الأدب والفن ، لكن أية سياسة ؟ اننـا

نشفق على الأدب والفن من سياسة هذا اليمين الآتيـــة عبر ايديولوجيات تحـــاول ان تخنق الادب والفن بالحيلولة بين خلايا جسديهما وبين شحنات الحيـــاة والنشاط تتدفق من أنفاس الوطن والعالم . ان ثقافتنا منفتحـــة لا تقبل التعصب والانغلاق ، تتفاعل مع ثقافات العـــالم ولكن ـــ وهنـــا الاهمية ـــ مع أية ثقافات فى العـــالم ، نريد ان نجرب وأن يكون التجريب ديننا لكن التجريب شىء والركض وراء الصراعات شىء آخر ، وهكذا نرى أن موضوعات الاصالة والمعاصرة تحتاج الى بحث طويل ليس مجالها هذه المقـــابلة . وليس مجالها ندوة تبت فيهـــا وينتهى الأمر ، ان القضـــية أخطر من ذلك تحتاج الى بحوث جدية ومتواصلة واذكر ان الكاتب الفرنسى ماكس بول فوتييه قال فى محاضرة له فى دمشق حـــول موضوع الحداثة أن على الفنـــان أن يكون ابن زمانه يتجـــاوب باستمرار مع مشـــكلاته يعيشها ويرسخ دوره فيهـــا بحيث يصـــبح هو هى وهى هو .. وهـــذه المعـــاناة الكاملة هى التى تمكنه من أن ينشىء تاريخـــه تأليفـــا كاملا وهذا ينطبق على قول بودلير « التأليف هو اعادة انشاء الواقع فنـــا » . تقول أزمة ثقافية ؟! بمـــاذا تفسر زيادة دور النشر فى لبنـــان وحده من ٣٠ الى ٣٠٠ دار ، وبماذا تفسر هذا العدد الضخم من المجـــلات وبعضها أدبى وفكرى ؟

* كيف يمكن الوصـــول الى تجانس ثقافى عربى ؟

** بمزيد من العمل للوحدة الثقافية العربية .. هذه الوحـــدة الموجودة بالفعل رغم كل الاقليميات وجزر التباعد والتمزق فى الوطن العربى .. ان وحدة الرواية العربية مثلا قائمـــة فى حين تصدر رواية فى مصـــر تضيف الى أرث الثقافة العربيـــة مثلما تضيف رواية صادرة فى سورية أو لبنـــان أو السودان ، لكن أية رواية تقصد ؟ هنا السـؤال .. فكما أن هنـــاك سياسة وسياسة ، هنا ثقافة وثقافة . ونحن نســـعى الى ثقافة وطنية قومية تقدمية ، ووحدة هذه الثقافة موجودة ، وسنتوطد رغم جميع الحـــدود والقيـــود والصعوبات البالغـــة وفى رأســـها فقـــدان الديموقراطية .

* ما موقع الثقافة فى سورية على خريطة الثقافة العربية كما تراه ؟

** موقعنا الثقافى ـــ دون مبالغة ـــ جيد فالحياة الثقافية فى سورية مع وجود رعاية من الدولة ووزارة للثقافة على رأسها مناضلة وأدبية مثل الدكتورة نجـــاح العطار . مزدهرة وان كانت دون الطموح بعد ، وحبـــذا لو ســـألت الدكتورة نجاح فهى قادرة على اعطاء صورة اوضح .

(ملاحظة .. رفضت الدكتورة الوزيرة اجراء حديث صحفى معهـــا ينشر فى مصر .. دون التفريق بين مجلة معارضة وأخرى حكومية ..) !!

أدب المقاومة

تأليف : غالى شكرى
عرض : صلاح السروى

يحاول غالى شكرى فى كتابه أدب المقاومة أن يحيط بظاهرة المقاومة فى مختلف الاجناس الادبية (الشعر ، القصة ، المسرح) فى سياسة ممتدة عبر الآداب العربية والعالمية .

ويقع الكتاب فى ثلاثة أقسام تكتنف الاجناس الادبية الثلاث عن طريق استعراض بانورامى يقع فى اثنى عشر فصلا مزاوجا بين التحليل والتقييم واستخلاص المميزات العامة .

وفى المدخل يؤكد المؤلف أن الادب فى ذاته نشاط انسانى يقاوم عوامل الضعف التى قد تنتاب النفس البشرية فى لحظات الانكسار ، ويرى أنه ليس هناك عمل أدبى جاد فى تاريخ الانسان يمكنه أن يخلو من سمة المقاومة لانه لابد أن يحتوى من وجه ما على فكرة الصراع .

ولعل هذا ما يعطى أدب المقاومة وجهه الانسانى العام الذى يتعدى الاطر القومية والقوالب الاجتماعية مما يجعل الكتاب ينفعلون ويكتبون عن قضايا شعوب لا ينتمون اليها مثل « اثيل مانين » الامريكية صاحبة قصة الطريق الى « بير سبع » .

ويفرق غالى شكرى فى هذا المدخل بين ثلاثة أنواع من أدب المقاومة من حيث زمن المعالجة الذى يتراوح بين التنبؤ القبلى ، وبين الكتابة الموازية للحدث أثناء وقوعه وبين التاريخ للحدث بعد انتهائه .

* * *

وفى القسم الاول الذى يعقده لدراسة القصة المحتوية على عنصر المقاومة يبدأ فصله الاول المعنون برمز « البطولة فى قصص المقاومة » بتحليل لقصص « الوضع الانسانى » لاندريه مارلو وأفول القمر لجون شتاينبك ومصير انسان لشولوخوف وصمت البحر لفيركور مستخلصا منها جميعا انها تشترك فيما يمكن تسميته ببطولة الانسان العادى على خلاف « جسر على نهر درينا » . تلك الملحمة الروائية التى ابتدعها الكاتب اليوغوسلافى « ايفواند ديرتش » الذى يتخذ من نسيج المكان والزمان محورا رئيسيا لاحداثه .

وفى الفصل الثانى « بطولات المقاومة فى تراثنا الشعبى » يحاول الكاتب التفرقة بين البطل الشعبى والبطل التراجيدى ، حيث يجسد الخيال الشعبى شخصية الشعب فى مجموعه ، ورغم أن البطل الملحمى قد يتميز بالعديد من السمات الفردية الا أنه يتجاوب مع روح الجماعة ، بل قد يكون لسانها ، أما البطل التراجيدى فانه يتصف بخصائص الذات المفردة التى تكاد تتحول الى عالم خاص بها رغم عدم تخلصها من رواسب الجماعة وبقايا روحها ، وبعد مناقشة لما طرأ على السير الشعبية من تغير مكانها فى الوضعية الثقافية للمجتمع بعد التطور التقنى الحديث ، والعوامل التى أدت الى انتشالها والحفاظ عليها من بزوغ الروح الرومانسية وموجات الاستقلال وماواكبها من نمو للروح القومية فان الكتاب يرى أن الادب الشعبى أصبح أقرب ما يكون الى التاريخ الشفهى لحياتنا العاطفية ، ويميل الكاتب الى اعتبار هذه السير بمثابة « صياغة عربية للملحمة الشعبية ، واضعا فى اعتباره الفروق بين الملحمة العربية ونظيرتيها اليونانية والرومانية ، مستبعدا التسمية القائلة بأن السيرة (رواية تاريخية)

او (الرواية الام) أو (الرواية السيرة) ، وانما يراها نوعا ادبيا مستقلا ، وعبر تحليله لسيرة عنتره ، وسيرة ذات الهمة ، وعلى الزيبق والظاهر بيبرس وسيف ابن ذى يزن ، وحمزة البهلوان يصل الى أن ثمة خيطا واحدا يربط هذه الملاحم جميعا هو تعبيرها عن المجتمع العربى منذ الجاهلية الى صدر الاسلام ، وتمتد حتى أفول العصر المملوكى ، وأن هذا التعبير يتخذ فى معظمه مضمونا ثوريا يقف الى جانب الشعب فى مواجهة القهر الاجنبى من ناحية ، والاستبداد الداخلى من ناحية أخرى ، ويرى أن هذا يفسر لنا السبب الذى دعا (الارستقراطية الفكرية) فى التاريخ القديم والحديث الى ان تتجاهل الادب الشعبى . فقد كان موقفا طبقيا واضحا لا علاقة له بالعلم ، كما يرى أن تطور هذه الملاحم يشى بان مقاومة هذا الشعب للغزاة قد أثمرت بطولات لا حصر لها .

وفى الفصل الثالث (بطولات المقاومة فى الرواية المصرية) يقول بان العلاقة بين الفن الروائى فى بلادنا ، والرواية الاوربية ستظل هى المحور الرئيسى لاية نتائج علمية ينتهى اليها البحث الموضوعى المجرد ، حيث يرى أن امتداد الحس القصصى من التراث الى الروائى المصرى المعاصر لا يعنى باى حال أن الرواية المصرية هى ابنة هذا التراث رغم انه قد يتسرب جزئيا فى تضاعيفها ، ومع هذا فان الرواية المصرية ليست مجرد قالب فنى مستورد ، وانما هى ثمرة تفاعل القالب الاوربى مع التجربة المحلية الاصيلة ، حيث أوجزت الرواية المصرية فى شكلها ارادتنا فى الارتفاع الى مستوى العصر باستلهام القالب الاوربى ، وأوجزت فى مضمونها مقاومتنا الضارية لعنصر القهر فى الحضارة الاوربية .

وعبر تحليله لقصة (عذراء دنشواى) لمحمود طاهر حقى، والتى يعتبرها باكورة الانتاج الوطنى فى الرواية المصرية ١٩٠٦ ، والقصص التىتناولت ثورة ١٩ مثل عودة الروح لتوفيق الحكيم ، وثلاثية نجيب محفوظ ، ورواية (فى بيتنا رجل) لاحسان عبد القدوس ، و (قصة حب) ليوسف ادريس وقصة (الباب المفتوح) للدكتورة لطيفة الزيات ، يصل الى خلاصة مؤداها ان الرواية المصرية تبدأ من البطولة الجماعية فى شكلها البدائى فى عذراء دنشواى ، حيث أن البطل الشعبى الملحمى ليس له مكان فيها ، كما أن البطل البرجوازى لم يكن قد ظهر هو الآخر ، وينتهى الى بطولة الجماعة أيضا فى شكلها الحديث ، حيث مر هذا الملمح فى تطوره بالتمايز المرتبط بالنمو الواهن للبرجوازية الناشئة كما صورتها « عودة الروح » و « بين القصرين » فى ثورة ١٩ الى البطل الوطنى الفرد فى بيتنا رجل » فى خط بيانى صاعد ، ثم ما يلبث أن يعود المنحنى فى مستوى تركيبى جديد فنلتقى بالبطل الاجتماعى المرتبط تنظيميا وسياسيا فى « قصة حب » ، و « الباب المفتوح » ، ويكاد يمثل هذا التطور خطا متوازيا مع التطور الاجتماعى والسياسى لحركة النضال المصرى .

وفى الفصل الرابع « بطل المقاومة فى الرواية الفلسطينية» يرى الكاتب أننا قد آثرنا الخطابية الزاعقة لزمن طويل، ولم نعالج المأساة الفلسطينية الا فى اطار البعد القومى الضيق فى الوقت الذى تحتاج القضية فيه الى ابراز الدلالة الانسانية الشاملة للماساة . الا أنه قد تدارك هذا الوضع كاتبان هما حليم بركات برواية « ستة أيام » ، وغسان كنفانى برواية « رجال فى الشمس » حيث أن الرمز فيها يصدد أن من يجسد الازمة يظل حيا مهما بلغت زروتها سواء كان هلاك « دير البحر » فى « ستة أيام » او هلاك الرفاق الثلاثة فى « رجال فى الشمس » ، ومعنى ذلك بقاء الازمة ممثلة فى مشكلة المنتهى فى الاولى ، ومشكلة العقم فى الثانية .

وفى الفصل الخامس بطل المقاومة فى الرواية الجزائرية، وبعد تحليله لروايات البيت الكبير لمحمد ديب والتلميذ والدرس لمالك حداد ، ونجمة لكاتب ياسين يصل الى نتيجة مؤداها أنه على الرغم من أن المقاومة هى النسيج الرئيسى للرواية الجزائرية ، فان هناك اتجاهات ثلاثة (بترتيب

الروايات) تعبر عن رمز البطولة فيها ، الاول تغلب عليه الدماء القديمة الاصلية ، والثانى تغلب عليه الدماء الجديدة الوافدة ، والثالث يمزج بين هذه وتلك .

* * *

أما القسم الثانى الذى يديره حول البطولة فى مسرح المقاومة ، فانه يتحدث فى الفصل السادس (أزمة البطولة فى مسرح المقاومة) عن أن المقاومة فى ذاتها صراع بين قوتين ، ولهذا فهى بطبيعتها خامة درامية ، كما أنها ليست تراجيدية ولا ملحمية ، ويرى الكاتب أن قضية الموت والشهادة هى محور أزمة البطولة حيث يصبح حقيقة بشرية عادية ، وليس مجرد مناسبة ، فهو مرتبط بالارض والقيمة ، ولذلك يسمى استشهادا اى رؤية يقينية واضحة ، والحدث الدرامى فى مسرح المقاومة هى مثلث متساوى الاضلاع ، اثنان يوجزان القوتين المتصارعين ، والثالث دائما هو الوطن ، وتتكون من خلالهم الشخصية ، وبعد تحليل الكاتب لمجموعة من الاعمال العالمية لهذا المسرح يستخلص أن المعالم الرئيسية فيه ليست خروجا على المسرح الدرامى التقليدى ، وأن بطله ليس تراجيديا فرغم أنه فرد الا أن بطولته ليست فردية ، وانما تنسجها الجماعة فى وحدة وصراع دائمين ، كما أن الشخصيات ليست أبيض وأسود لانها تخرج الى تخوم النسبية بين الانسان والكون ، المواطن والارض . ويرى ان هذه الملامح الخاصة قد مهدت لما نسميه بالمسرح الملحمى التطور عن المسرح السياسى .

وفى الفصل السابع (أبطال المقاومة فى المسرح المصرى) وعبر التقييم لمسرحيات أحمس الاول لعادل غضبان . والراهب للويس عوض وسليمان الحلبى لالفريد فرج وجميلة بوحريد لعبد الرحمن الشرقاوى واللحظة الحرجة ليوسف أدريس يصل الكاتب الى أن الفنان لا يقيده التاريخ ، ولكن يقيده الفن ، فليس هناك أدب تاريخى لان أحداث الحاضر هى جزء بدورها من المجرى التاريخى ، ولكن الفنان يستمد أصالته من تعبيره المتجدد والحى عن الحياة ، والواقع الانسانى فى تشابكهما المركب الذى يتجاوز التاريخ ، وقد حاولت المسرحية الوطنية المصرية أن تواكب الحركة الوطنية ، فغلب نوع من البطولات على تكوين الشخصية حيث ابتعدت عن التراجيدية والملحمية ، وعمدت الى نمط درامى مستقل ، كما فى الفصل السابق .

وفى الفصل الثامن (البطل الشعبى فى المسرحية العربية يرى المؤلف أن الشكل الملحمى القديم لم يعد من ألوان الفن المقبولة فى عصرنا حتى يستوعب نموذج البطولة الشعبية ولذلك فانه يرى الحل فى ذلك الشكل الفنى الذى أبدعه برخت (المسرح الملحمى) .

وبعد تحليله (الكاتب) لمسرحيات الجثة المحاصرة لكاتب ياسين و « مسحوق الذكاء » و « الاسلاف يتميزون غيظا » لكاتب ياسين ، وياسين وبهية ، وآه ياليل يا قمر لنجيب سرور يرى أن الكاتبين قد حافظا على جوهر المسرح الملحمى ، وان تميز كاتب ياسين وأضاف ، كما يرى أن عملى نجيب سرور رغم أخطائهما التاريخية هما بداية جيدة لصياغة المسرح الملحمى فى مصر .

* * *

وفى القسم الثالث الذى يدور حول شعر المقاومة فان الكاتب يدور بنا على مختلف أشكال واتجاهات ومواطن شعر المقاومة ، فمن صور البطولة فى شعر المقاومة الذى تحدث فيه عن المقاومة الفرنسية والسوفييتية أثناء الحرب الثانية الى شعر بابلونيرودا ولوركا وحكمت وفابتزاروف الى شعر المقاومة الافريقى محددا أنهم جميعا رسل الدفاع عن الارض والانسان ، وأن رؤيا البطولة فى شعر المقاومة المصرى وفى شعر المقاومة العربية تؤكد أن الكلمة بنقائها وثوريتها وصدقها سلاح فعال وقوى .

وينهى الكاتب بحثه المترامى بحديث عن الشعر الامريكى الذى يتضح فيه الاحساس بالذنب وخيبة الامل والسخط على رجال الادارة الامريكية تضامنا مع الثورة الفيتنامية ، حيث بهذا التخلص أنقذ هذا الشعر نفسه من البوار الاخلاقى .

قراءة أدبية واجتماعية للنص

أم نظـرية علميـة لفهـم الأدب

« تيرى ايجلتون »

ترجمة وتقديم : منى أنيس

مقـدمة المترجمـة

تيرى ايجلتون هو احد ابرز النقاد الأدبيين المنتمين لمدرسة اليســار الجديد فى بريطانيا . وقد أثار كتابه الهـام « **الأيديولوجية والنقد** » الــذى صدر عام ١٩٧٦ (فى سلسلة كتب اليسار الجديد) ردود فعل حــادة ، بدءا من الحماس الشديد من قبل جماعات اليسار الجديد ، ومرورا بالتحفظ من قبل المـاركسيين التقليديين ، وانتهاءا بالهجوم الشرس من نقاد الصحف الكبرى كالتايمز — انطلاقا من مهاجمة المـاركسية بشــكل عام .

وقبل أن ننتقل الى المقــال الذى نقدم ترجمته هنا ، من المفيد الاشارة الى تمايز الاتجـاه الذى ينتمى تيرى ايجلتون اليه داخل مدرسة النقــد الأدبى المـاركسى . ويمكن تســمية هــذا الاتجـــاه اجمالا « **بالمدرسة الالتوسيرية** » ، نســبة الى المفكر الشيوعى الفــرنسى لويس التوسـير . وعلى الرغم من أن التوسير نفسه لـم يتناول الانتاج الأدبى الا فى كتــابات قليلة ومتناثرة ، الا أن رفيقه بيير ماشرى قــام فى كتابه الهـام « **من أجــل نظــرية للانتاج الأدبى** » (الذى صدر فى باريس عــام ١٩٦٦) بتطبيــق منطلقات التوسير النظرية على النشاط الأدبى .

ومدرسة التوسير هذه تختلف عن المدرسة المــاركسية التقليدية ، التى يعتبر جورج لوكاتش مفكرها الأساسى ، فى فهمها لمــاهية العــلاقة بين المجتمع والوعى . فعلى الرغم من أن الفريقين ينطلقان من المقــولة المــاركسية التى تبين أن :

« وعى الانسان لا يحدد وجوده ، بل أن وجوده الاجتماعى هو الذى يحدد وعيه » (ماركس — **اسهام فى نقد الاقتصاد السياسى**) ، الا ان التيار الالتوسيرى يرى أن المدرسة التقليدية تبسط العلاقة بين الوجود المادى والوعى أو الأيديولوجية عندما يصر مفكر كلوكاتش على أن العمل الأدبى ، ليس الا انكعاسا للواقع المادى ، وأن :

« عناية الفن العظيم هي اعطاء صورة للواقع ينصهر فيها التناقض بين المظهر والواقع ، وبين الخاص والعام ، بحيث تكون تلك العناصر وحدة تامة تلقائية لدى الانطباع المباشر الذى يعطينا اياه العمل الفنى . وبحيث يمدنا هذا العمل باحساس بوحدة لا تنفصم » .

فما يميز العمل الأدبى — وفقا لمدرسة التوسير — هو صورته المغايرة للواقع . حيث لا يتأثر العمل الفنى بالوجود المادى (البنيان القاعدى) بشكل مباشر ، بقدر ما يؤثر هذا البنيان (فى التحليل النهائى) على طريقة تطور العناصر الفوقية (الفلسفة والدين ... الخ) التى يتكون منها العمل الأدبى . كذلك يؤثر البنيان القاعدى بنفس الكيفية على العلاقات البنيوية بين تلك العناصر وبعضها .

لذلك نجد أن استجابة الفنان للواقع لا تتمثل فى انعكاس هذا الواقع فى أدبه ، بقدر ما تتمثل فى اختلاف أدبه عن الواقع . حيث لا تظهر العلاقة بين العمل الأدبى والأيديولوجية فيما يقوله العمل عن هذه الأيديولوجية ، بل على العكس تماما فيما لا يستطيع العمل البوح به بسبب هذه الايديولوجية.

هنا تكتسب فجوات العمل وصمته عن البوح دلالات خاصة . فالايديولوجية — وفقا لماشرى — تعكس نفسها عبر الفجوات والصمت ذى الدلالة الخاصة . والعمل الفنى — وفقا لهذا الرأى — ليس وحدة متكاملة كما يرى لوكاتش ، بل هو بالضرورة ناقص لأنه يتضمن الصمت والفجوات ، وكلها تعكس قصور الايديولوجية التى يكتب الكاتب من خلالها . والعمل الأدبى ، من هذا المنطلق ، يحتوى بالضرورة على معان متصارعة ومتناقضة ، وأهميته تنبع من الاختلاف بين تلك المعانى وبعضها ، لا من وحدتها — كما ينادى لوكاتش .

هذا الاختلاف بين الفريقين له نتائج عملية ترتبط بمحاولة التيار الالتوسيرى تأسيس مدرسة للنقد الأدبى العلمى تختلف عما يسمونه بالقراءة الادبية أو الاجتماعية للنص ، والتى يرون أن النقد الادبى حتى هذه اللحظة لم يتجاوزها . وهذه المدرسة تنطلق — وفقا لهم — من الأسس النظرية للمادية التاريخية كما قدمها التوسير فى كتابيه ((**قراءة فى راس المال**))

و « **من أجل ماركس** » . وهم ينطلقون من هذه الاسس ، ومن مفهوم نمط الانتاج والتشكيلات الاجتماعية بشكل خاص ، فى محاولة للوصول الى الأسس العلمية لتناول العمل الأدبى فى اطار ما يسمونه **بنمط الانتاج الأدبى** .

والمقال الذى نقدمه هنا يتناول العناصر التى يرى كاتبه أنها أساسية لارساء أسس النقد العلمى هذا . من هنا جاء اختيارنا لعنوان المقال الذى يختلف عن عنوان المقال الأصلى وهو « **التاريخ والأدب** » . وقد رأينا تغيير العنوان لأن المقال نفسه هو الفصل الأول من كتيب صدر لتيرى ايجلتون عام ١٩٧٦ بعنوان « **الماركسية والنقد الأدبى** » ، وللعنوان الأصلى مغزى داخل الاطار العام للكتيب ، قد يغيب ونحن نقدم أحد اجزائه فقط . كذلك أجرينا بعض الترتيب فى القليل من فقرات هذا الفصل كى تتسق واجتزاء فصل من الكتيب .

* * *

* علم اجتماع ادبى أم نظرية علمية ؟

يهتم علم الاجتماع الأدبى أساسا بما يمكن أن نسميه وسائل الانتاج الأدبى ، وبالتوزيع والتبادل فى المجتمع (كيفية نشر الكتاب ــ التكوين الاجتماعى للكتاب والقراء ــ المحددات الاجتماعية للذوق ... الخ) . كذلك يهتم بالدلالة السوسيولوجية للنصوص الأدبية ، حيث يتم تناول الأعمال الأدبية بغية تجريد تيمات ومواضيع محددة تهم المؤرخ الاجتماعى .

وعلى الرغم من أهمية مثل هذا التناول ، الا أنه لا مناص من الاعتراف بأنه غير كاف ، وانه نشأ فى الغرب كنسخة بديلة ، مروضة ومنزوعة الفاعلية ، للنقد الماركسى العلمى .

والنقد العلمى الذى نعنيه يتجاوز حدود الاهتمام بكيفية نشر الروايات ، وما اذا كانت تلك الروايات تذكر الطبقة العاملة ام لا ، الى تفسير العمل الأدبى فى كليته . ويعنى هذا الأمر الانتباه الحساس لأشكال وأساليب ومعانى هذا العمل ، بقدر ما يعنى استيعاب هذه الأشكال والأساليب والمعانى كنتاج لتاريخ محدد .

قال هنرى ماتيس مرة : « **كل الفنون تحمل بصمة الحقبة التاريخية التى أنتجتها ، الا أن أعظم الفنون هى تلك التى تظهر عليها هذه البصمة بعمق أكبر** » . الا ان كثرة طلاب الآداب يدرسون عكس هذا ، حيث يقال لهم ان أعظم الفنون هى تلك التى تتسامى وتتجاوز شروط انتاجها التاريخية . وللنقد الماركسى قول كثير فى هذا الموضوع ، الا أن التحليل التاريخى للأدب يضرب بجذوره الى ما قبل الماركسية . فقد حاول

العديد ، ومن بينهم هيجل ، تقييم الأعمال الأدبية على ضوء التاريخ الذى أنتج هذه الاعمال . ولهذا فان **مأثرة النقد الماركسى لا ترجع الى تناول الأدب تاريخيا ، وانما تكمن بالأساس فى فهم التاريخ ذاته فهما ثوريا .**

* * *

*** البناء التحتى والبناء الفوقى :**

توجد بذور هذا الفهم الثورى فى القطعة الشهيرة من « **الايديولوجية الألمانية** » لماركس وانجلز ، حيث يقولان :

« ان انتاج الأفكار والمفاهيم والوعى يوجد أول ما يوجد ، بشكل مباشر ، داخل نسيج النشاط المادى للانسان — أى لغة الحياة الواقعية . فالادراك والتفكير ، أداتا الانسان فى التواصل الروحى يظهران هنا كنتاج مباشر لسلوك الانسان المادى ... فنحن لا نبدأ مما يقوله الانسان أو يتصوره أو يدركه ، كما أننا لا نبدأ مما يوصف به الانسان أو يظن أو يتخيل أو يدرك عنه كى نصل الى الانسان المادى . وانما نبدأ من الانسان الفعال حقا ... فالوعى لا يحدد الحياة ، بل الحياة هى التى تحدد الوعى » .

ويمكن أن نجد شرحا أكثر اسهابا لما يعنيه هذا القول فى مقدمة « **اسهام فى نقد الاقتصاد السياسى** » لماركس ، حيث يقول : « يدخل الناس أثناء الانتاج الاجتماعى لحياتهم فى علاقات محددة لا غنى عنها ، ولا تعتمد على ارادتهم . تلك هى علاقات الانتاج التى تتجاوب مع مرحلة محددة من التطور الذى بلغته قوى الانتاج . والمجموع الاجمالى لعلاقات الانتاج هو الذى يشكل البناء الاقتصادى للمجتمع ، والأساس الحقيقى الذى ينبنى عليه البناء الفوقى القانونى والسياسى ، والذى تناظره أشكال محددة من الوعى الاجتماعى . فنمط انتاج الحياة المادية هو الذى يضع شروط مسيرة الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية بشكل عام . فوجود البشر لا يتحدد بوعيهم ، بل على العكس وجودهم الاجتماعى هو الذى يحدد وعيهم » .

والعلاقات الاجتماعية بين البشر ، بمعنى آخر ، ترتبط بالطريقة التى ينتجون بها حياتهم المادية . فهناك قوى انتاج معينة (تنظيم العمل فى القرون الوسطى مثلا) تتضمن العلاقات الاجتماعية بين الفلاح التابع والسيد التى تعرف باسم الاقطاع . وفى المراحل اللاحقة يرتكز تطور الانماط الجديدة للتنظيم الانتاجى على مجموعة متغيرة من العلاقات الاجتماعية (فى هذا الزمن تنشأ هذه العلاقات بين الطبقة الرأسمالية التى تمتلك وسائل الانتاج ، والطبقة العاملة التى يشترى الرأسماليون قوة عملها فى سبيل الربح) ، **وقوى الانتاج** هذه ما هى **وعلاقات الانتاج** ، يشكلان ما يسميه

ماركس بالبنيان الاقتصادى للمجتمع ، او ما يعرف عادة فى الماركسية **بالقاعدة الاقتصادية او البناء التحتى .**

وعل هذا البناء التحتى يقوم ، من فترة لاخرى ، بناء فوقى معين ، اى اشكال معينة من القانون والسياسة ، وشكل معين من الدولة تتلخص مهمتها الأساسية فى اعطاء الشرعية اللازمة لسلطة الطبقة الاجتماعية التى تمتلك وسائل الانتاج الاقتصادى . والبنيان الفوقى يتضمن ايضا اشكالا محددة من الوعى الاجتماعى (سياسى ودينى واخلاقى وجمالى ... الخ) ، تلك الأشكال التى تطلق عليها الماركسية اسم الايديولوجيا . وتتلخص وظيفة الايديولوجيا فى اعطاء الشرعية اللازمة لسلطة الطبقة الحاكمة فى المجتمع . فالأفكار السائدة فى المجتمع هى فى التحليل النهائى افكار الطبقة الحاكمة .

الفن اذن بالنسبة للماركسية جزء من البناء الفوقى للمجتمع . فهو (مع بعض التحفظات التى سنوضحها مؤخرا) جزء من ايديولوجية المجتمع، وعنصر من عناصر البنية الاجتماعية الادراكية المعقد . وهو يعمل على أن يرى الناس الوضع الذى تمتلك فيه طبقة اجتماعية واحدة السلطة ، فى مواجهة طبقات اخرى ، وضعا طبيعيا ، أو ألا يرى الناس هذا الوضع على الاطلاق .

لذا يجب لكى نفهم الأدب أن نفهم العملية الاجتماعية الشاملة التى يعد الادب احد اجزائها . فكما يقول الناقد الماركسى بليخانوف : ((**العقلية الاجتماعية لعصر معين تخضع لعلاقات هذا العصر الاجتماعية ، ولا يتبدى هذا الأمر واضحا جليا فى اى مكان بأكثر مما يتبدى به فى تاريخ الفن والأدب**)) . فالأعمال الأدبية ليست الهاما غامضا ، كما أنه لا يمكن تفسيرها بالرجوع الى سيكولوجية الكاتب . وانما الأعمال الأدبية اشكال من الادراك وطرق خاصة فى رؤية العالم ، ولانها كذلك فان العلاقة بينها وبين الطريقة السائدة فى رؤية العالم (العقلية الاجتماعية) ، أو ايديولوجية العصر ، علاقة اكيدة . والايديولوجيا بدورها ليست الا نتاجا لعلاقات اجتماعية بعينها يمارسها البشر فى فترة معينة ومكان معين ، فهى الطريقة التى تمارس بها العلاقات الطبقية وتقنن وتخلد . وبالاضافة الى ذلك فليس البشر أحرارا فى اختيار علاقاتهم الاجتماعية ، بل يتحكم فى هذا الحاجة المادية وطبيعة ومرحلة التطور الذى يمر به نمط الانتاج الاقتصادى الذى يعيشونه .

ولكى نفهم ((**الملك لير**)) أو ((**أوليس**)) ، فانه ينبغى علينا الا نقتصر على مجرد تفسير رمزية هذه الأعمال ودراسة التاريخ الأدبى ثم اضافة بعض الحواشى حول الحقائق السوسيولوجية الداخلة فى هذه الأعمال . بل يجب

علينا قبل كل شيء فهم العلاقات المعقدة ، غير المباشرة ، بين هذه الأعمال والعوالم الايديولوجية التى تعيش فيها . تلك العلاقات التى لا تظهر فقط تيمات العمل واهتماماته ، بل أيضا فى أسلوبه وايقاعه والخيال المستخدم ونوعيته ، بل وشكله أيضا . ونحن لن نفهم الايديولوجيا الا اذا أدركنا الدور الذى تلعبه فى المجتمع ككل ، وكيف تتكون من بنية ادراكية محددة ، ونسبية تاريخيا ، تعمل على تدعيم سلطة اجتماعية بعينها . وهذه ليست بمهمة سهلة ، فالايديولوجيا ليست انعكاسا بسيطا لأفكار الطبقة الحاكمة . على العكس تماما ، الايديولوجيا ظاهرة معقدة قد تتسع لاستيعاب وجهات نظر متصارعة بل ومتناقضة عن العالم . فلكى نفهم الايديولوجيا علينا أن نحلل العلاقات المحددة بين الطبقات المختلفة فى المجتمع ، ولكى نقوم بهذه المهمة يجب أن نعى أين تقف هذه الطبقات من نمط الانتاج .

كل هذا قد يبدو استطرادا مسهبا لدارس الادب الذى يعتقد أنه غير مطالب بأكثر من مناقشة الحبكة والتشخيص ، بل وقد يبدو هذا نوعا من الخلط بين النقد الأدبى من ناحية والاقتصاد والسياسة اللذين ينبغى أن يظلا منفصلين . ولكننا نصر رغم هذا على أن المهام التى ذكرناها أساسية لأى تناول شامل للعمل الأدبى .

ولنأخذ مثالا على ما قلنا مشهد خليج بلاسيدو فى رواية كونراد ((**نوسترومو**)) . فنحن لا نستطيع ادراك القوة الفنية الرفيعة لذلك المشهد، الذى نجد (ديكود) ونوسترومو فيه بمعزل عن العالم فى ظلمة حالكة داخل صندل يغرق ببطء ، دون أن نعى بشكل دقيق موقع هذا المشهد من الرؤية الخيالية الكلية للرواية . فالتشاؤم الجذرى لهذا المشهد (ولكى نفهم هذا التشاؤم بشكل كامل يجب أن نربط ((**نوسترومو**)) بباقى قصص كونراد) لا يمكن تفسيره بشكل بسيط على ضوء العوامل السيكولوجية لدى كونراد ، ذلك أن السيكولوجية الفردية هى أيضا نتاج اجتماعى . فالتشاؤم الذى يصبغ نظرة كونراد للعالم هو تحول فريد لتشاؤم ايديولوجى ما يستعر فى تلك الفترة ، الى فن . كما أن هذا التشاؤم ينتج عن الحساس بعقم التاريخ وحركته الدائرية ، وبعزلة الناس وعدم القدرة على الوصول اليهم ، وبنسبية القيم الانسانية ولاعقلانيتها . وتلك العوامل مجتمعة هى السمات التى تميزت بها الأزمة الساحقة التى حاقت بايديولوجية الطبقة البرجوازية الغربية التى تحالف كونراد معها .

وقد كانت هناك أسباب قوية لهذه الأزمة الايديولوجية ، يمكن استخراجها من تاريخ الراسمالية الامبريالية خلال تلك الفترة . الا أن قصص كونراد ليست مجرد انعكاسا لا شخصيا لهذا التاريخ . فكل كاتب وضعه الفردى فى المجتمع ، الا أن هذا الوضع يتجاوب مع التاريخ العام من منظور

وجهة نظر الكاتب المحددة . وهكذا يضفى الكاتب معنى على هذا التاريخ بلغته هو العينية والمحددة . وليس من الصعب هنا أن ندرك الدور الذى لعبته ظروف كونراد الشخصية (كأرستقراطى بولندى يعيش فى المنفى ويلتزم بشدة بالنزعة الانجليزية المحافظة) فى تكثيف احساسه بأزمة الايديولوجية البرجوازية الانجليزية .

يمكننا أن نرى فى هذا الضوء لماذا جاء مشهد خليج بلاسيدو على هذا المستوى الفنى الرفيع . فالكتابة الجيدة تحتاج ، بجانب الأسلوب ، الى أن يملك الكاتب فى متناوله منظورا ايديولوجيا يسمح له بسبر اغوار تجربة البشر فى ظرف معين . هذا هو ما نجده فى مشهد خليج بلاسيدو الذى لا يجىء على هذا المستوى لمجرد أن كاتبه يمتلك أسلوبا نثريا بديعا ، بل لأن وضع الكاتب يسمح له بامتلاك بصيرة كالتى أشرنا اليها . اما مسألة ما اذا كانت هذه البصيرة ، من الزاوية السياسية ، تقدمية أم رجعية (كونراد كان يمتلك بالتأكيد بصيرة رجعية) فهذا موضوعنا .

ان اكثر كتاب القرن العشرين ، المتفق على اهميتهم كييتس واليوت وبوند ولورانس ، اتسموا بالمحافظة السياسية ، بل وكانت لهم صلات ما بالفاشية . وعلى النقد الماركسى أن يفسر هذه الحقيقة بدلا من الاعتذار عنها . ففى حالة غياب فن ثورى حقيقى لا يمكن انتاج ادب ذى قيمة الا من خلال نزعة محافظة جذرية تحمل نفس العداء الذى تحمله الماركسية لقيم المجتمع البرجوازى الليبرالى .

* * *

* الأدب والبناء الفوقى :

من الخطأ تصور أن النقد الماركسى يتنقل بشكل آلى بين « النص » و « الايديولوجيا » و « العلاقات الاجتماعية » و « قوى الانتاج » . فالنقد الماركسى يهتم بوحدة مستويات المجتمع تلك . والأدب قد يكون جزءا من البناء الفوقى ، الا أنه ليس انعكاسا سلبيا للقاعدة الاقتصادية . وانجلز يوضح هذا فى خطابه لجوزيف بلوخ عام ١٨٩٠ :

« الانتاج واعادة الانتاج فى الحياة الفعلية هما فى النهاية العامل المحدد للتاريخ وفقا للتصور المادى للتاريخ ولم نؤكد ، أنا وماركس ، على شىء أكثر من هذا . لذا فانه اذا ما لوى شخص ما عنق هذا المفهوم ليقول ان العنصر الاقتصادى هو المحدد الوحيد ، فانه يحول هذا المفهوم الى عبارة مجردة سخيفة لا معنى لها . فالوضع الاقتصادى هو الأساس، الا أن العناصر المختلفة للبناء الفوقى (**الأشكال السياسية للصراع**

الطبقى وما يترتب عليه ، والدساتير التى تجىء بهـا الطبقة المنتصرة بعـد معـركة ناجحة ، واشـكال القانون ، بل والآثار المترتبة على هذه الصراعات داخل عقول المتصارعين وهى آثار اساسية وقانونية تتعلق بالنظـريات الفلسفية والأفكار الدينية والتطور الذى يلحق بهذه الأفكار ليحيلها الى عقائد جامدة) تمارس ايضـا أثرها على مجرى الصراعات التاريخيـة ، بل وتصبح غالبة الفاعلية فى تحديد هذه الصراعات فى الكثير من الأحيان » .

وانجلز هنا يريد أن ينفى أن هنـاك تناظرا آليـا بين كل عنصر من عناصر البنـاء التحتى والعنصر المناظر فى البنـاء الفوقى . فعناصر البنـاء الفوقى تؤثر وتتفاعل باستمرار مع البنـاء الاقتصادى . والنظرية المـادية فى التاريخ تنكر أن الفن فى حد ذاته يمكن أن يغير مجرى التاريخ ، الا أنهـا تصر على ان الفن يستطيع أن يصبح عنصرا فعـالا فى هذا التغيير . وماركس نفسه ، حينما أراد أن يتنـاول العلاقة بين البنـاء التحتى والفوقى ، اختار الفن ليوضح من خلاله تعقيد هذه العلاقة وعدم مباشرتها . فهو يقـول فى مسودة مخطوطة ١٨٥٧ التى تعرف اليوم باسم « **الأسس** » "Grundrisse"

« من المعروف جيدا أن فترات معينة من ازدهار الفنون لا تتناسـب بأى شـكل مع التطور العام للمجتمع ، ومن ثم ايضا مع الأسـاس المـادى — اى بنية الهيـكل العظمى — للتنظيم الاجتماعى . فلنقارن على سـبيل المثال المحدثين بالاغريق ، أو بشكسبير . بل ومن المعترف به انه لم يعـد من الممكن انتـاج أشكالا معينة من الفن (كالملحمة مثلا) بأهميتها العـالمية الكلاسيكية ، منذ اللحظة التى بدأ انتـاج الفن فيهـا يتحدد كعملية فنية . اى أن أشكالا معينة ذات دلالة داخل نطـاق الفنون لا يمكن انتاجها الا فى مرحلة متخلفة من التطور الفنى . واذا كان الحال كذلك فى العلاقة ما بين أنواع واجنـاس مختلفـة داخـل نطـاق الفـن ، فليس ثمـة عجب فى ان ينطبـق هـذا على العـلاقة بين النطـاق الفنى بأكمـله وبين التطـور العـام للمجتمع . والصعوبة الوحيدة التى تواجهنا تتمثل فى الصـياغة العـامة لهذه التناقضات ، ومتى تم تحديدها أصبحت أكثر وضوحا » .

وماركس هنا يناقش ما يسميه « **بالعلاقة غير المتكافئة بين تطـور الانتاج المـادى والانتاج الفنى** » . فليس من الضرورة أن تعتمد أعظـم الانجازات الفنية على أعلى تطور ممكن للقوى المنتجة . وهذا ثابت وواضح فى حالة الاغريق ، الذين انتجوا فنا ضخما فى مجتمع غير متطور اقتصاديا . وهناك اشـكال فنية معينة هامة كالملحمة لا يمكن انتاجها الا فى مجتمع غير متطور هنا يسأل ماركس : لمـاذا اذن نتجـاوب مع اشكال كهذه حتى الآن رغم المسافة التاريخية التى تفصلنا ؟ « **والصعوبة هنا لا تكمن فى أن الفنون والملحمة الاغريقية ترتبط بأشكال معينة من التطور الاجتماعى ، وانما تكمن فى أن هذه الفنـون لازالت حتى الآن تمنحنا متعة فنية ، وانهـا تعتبر من زاوية معينة الشكل السوى والنموذج الذى يستحيل محاكاته** » .

لماذا يمنحنا الفن الاغريقى حتى الآن متعة جمالية ؟ ان الاجابة التى قدمها ماركس لاقت هجوما عالميا من قبل غير المتعاطفين معه باعتبارها اجابة عرجاء من ناحية الكفاءة ، فهو يقول : « أن الرجل لا يمكن أن يعود طفلا مرة اخرى ،والا أصبح ذا طبيعة طفلية . ولكن الا يجد الانسان متعة فى سذاجة الطفل؟ ، **الا ينبغى عليه أن يعمل على اعادة انتاج صدق تلك السذاجة فى مرحلة أرقى ؟** الا يبدو الطابع الحقيقى لكل عصر حيا فى طبيعة اطفاله ؟ لماذا لا تمارس الطفولة التاريخية للانسانية ، بتفتحها الجميل الذى لا يمكن استعادته ، سحرها الخالد ؟ هناك أطفال جامحون وأطفال حريصون ، والكثير من الشعوب القديمة ينتمى الى هذه الفئة . أما الاغريق فقد كانوا أطفالا اسوياء ، وسحر فنهم لا يتناقض مع المرحلة غير المتطورة للمجتمع الذى نشأوا فيه ، بل انه نتيجته . كما أن هذا السحر الباقى يرتبط بشكل وثيق بحقيقة أن الظروف الاجتماعية غير الناضجة التى نشأ فيها هذا الفن ، والذى ما كان ينشأ دونها ، لن تعود أبدا » .

وهكذا نجد أن حبنا للفن الاغريقى ليس الا حنيننا للعودة الى الطفولة . وهذا القول يبدو متما بنزعة عاطفية غير مادية ، التقطها بسعادة النقاد المعادون للماركسية . ولكن التعامل مع هذا القول بهذه الطريقة لا يتأتى الا اذا جردنا هذه العبارة بوقاحة من السياق الذى جاءت فى اطاره وهو مسودة مخطوطة ١٨٥٧ . فحالما نعود الى هذا السياق يصبح معنى الكلام واضحا . فالاغريق وفقا لماركس لم ينتجوا فنا ضخما على الرغم من الوضع غير المتطور لمجتمعهم ، بل بسبب هذا الوضع نفسه . فالمجتمعات القديمة التى لم تمر بتجزىء « تقسيم العمل » كما عرفته المجتمعات الرأسمالية (يغلبه الكم على الكيف نظرا للانتاج السلعى ، وبالتطور الدائم والمتصل للقوى المنتجة)يمكن أن تشهد نوعا من الاتساق بين الانسان والطبيعة . اتساق يعتمد أساسا على الطبيعة المحدودة للمجتمع الاغريقى. ولعالم الاغريق المشابه لعالم الأطفال سحره ، لأنه يدور فى حدود معينة ومحسوبة . تلك الحدود والمقاييس التى انتهكها المجتمع البرجوازى بوحشية ، فى سعيه غير المحدود وراء الانتاج والاستهلاك . وقد كان من الضرورى تاريخيا أن يتحطم هذا المجتمع المحصور نظرا لاتساع القوى المنتجة اتساعا يتجاوز حدود ذلك المجتمع . وماركس حينما يتحدث عن **« السعى وراء اعادة انتاج حقيقة ذلك المجتمع على مستوى أرقى »** . فانما يتحدث بشكل واضح عن مجتمع المستقبل الشيوعى ، الذى تخدم فيه الموارد غير المحدودة الانسان المتطور بلا حدود .

هنا نواجه سؤالين يبرزان من خلال ما يقوله ماركس فى مخطوطه عام ١٨٥٧ . السؤال الأول يختص بالعلاقة بين البناء التحتى والفوقى، والسؤال الثانى يختص بعلاقتنا نحن فى الحاضر بفن الماضى . فلنركز على

السؤال الثانى أولا وهو : **كيف نجد نحن المحدثين قيمة جمالية فى المنتجات الثقافية لمجتمعات تنتمى الى الماضى وتختلف تمام الاختلاف عن مجتمعاتنا ؟** والاجابة التى يقدمها ماركس لهذا السؤال لا تختلف عن اجابة السؤال القائل : كيف نتجاوب نحن المحدثين مع المآثر البطولية لسبارتاكوس؟ اننا نتجاوب مع سبارتاكوس أو النحت الاغريقى لأن تاريخنا يربطنا بتلك المجتمعات القديمة ، فنرى فيها مرحلة غير متطورة من تاريخ القوى التى تتحكم فينا . أكثر من هذا نحن نجد فى المجتمعات القديمة صورة للتناسب بين الانسان والطبيعة ، ذلك التناسب الذى يحطمه المجتمع الرأسمالى بالضرورة ، والتى تستطيع المجتمعات الاشتراكية اعادة انتاجه على مستوى أرقى بما لا يقاس . لذا ينبغى أن نفكر فى التاريخ على أسس أكثر رحابة من مجرد تاريخنا المعاصر . فالسؤال عن علاقة ديكنز بالتاريخ لا يقتصر على علاقته بانجلترا فى عصر الملكة فكتوريا ، فالمجتمع الفكتورى نفسه هو نتاج تاريخ طويل يتضمن رجالا مثل شكسبير وميلتون . وانها لنظرة ضيقة بشكل يدعو الى العجب تلك التى تتبنى تعريفا للتاريخ يقصره على « اللحظة المعاصرة » ، ويحيل كل شىء آخر الى ما هو كلى وشامل .

ويقدم لنا بريخت احدى الاجابات لموضوع الماضى والحاضر هذا حين يقول :

« نحن فى حاجة لتطوير الحس التاريخى الى متعة حسية حقيقية . ولكن مسارحنا عندما تقدم مسرحيات تنتمى الى فترات أخرى تقوم عادة بالغاء المسافات وسد الفجوات وطمس الفروق ، الأمر الذى يتم على حساب متعتنا باجراء المقارنات بين الماضى والحاضر لو انهم تركوا المسافات والفجوات والفروق ، وهى متعة تهتم بالأشياء القريبة والصحيحة فى نفس الوقت » .

أما القضية الأخرى التى تثيرها مخطوطة ١٨٥٧ فهى العلاقة بين البناء التحتى والفوقى . وماركس واضح فى أن جانبى المجتمع هذين لا تربطهما علاقة تماثلية ، كما انهما لا يرقصان متشابكى الأيدى رقصة ايقاعية عبر التاريخ . فكل عنصر من عناصر البناء الفوقى للمجتمع (الفن والقانون والسياسة والدين) له ايقاعه الخاص فى التطور ونشأته الداخلية المتطورة الخاصة ، والتى لا يمكن اختزالها الى مجرد التعبير عن الصراع الطبقى أو حالة الاقتصاد . فالفن كما يلاحظ تروتسكى : « له درجة عالية من الاستقلال الذاتى » ، كما انه ليس مقيدا بعلاقة بسيطة تقيم تناظرا بين كل عنصر من عناصر الفن وكل عنصر من عناصر نمط الانتاج . ولكن الماركسية فى نفس الوقت تقول أن نمط الانتاج هذا يحدد فى التحليل النهائى الفنى ، فكيف نفسر هذا الاختلاف الظاهرى ؟

فلنأخذ مثالا على هذا عملا أدبيا محددا هو قصيدة « الأرض الخراب » لاليوت . ان النقد ذى النزعة التبسيطية سيرى فى هذه القصيدة انعكاسا للخواء الروحى الناجم عن أزمة الايديولوجيــة الرأسمالية الامبرياليــة فى أعقاب الحرب العــالمية الأولى . الا أن تحليلا كهذا لا يضع فى حســبانه سلسلة كاملة من المستويات التى تتوسط بين النص الأدبى والاقتصــاد الرأسمالى . فهذا التحليل يغفل وضع اليوت نفسه وعلاقته المعقدة بالمجتمع البريطانى كارستقراطى أمريكى خارج وطنه يتبوأ مكانة عالية وسط رجــال الأعمال ، ومع ذلك يتوحد ايديولوجيا مع العناصر المحافظة بدلا من البرجوازية التجارية . كذلك يعجز مثل هذا التحليل عن تفســير شــكل « الأرض الخراب » ولغتها والأسباب التى جعلت اليوت المتطرف فى محافظته السياسية ينتقى من بين الأشــكال الأدبية المتاحة له تكنيكات تجريبية « تقــدمية » ، والأسس الايديولوجية لهذا الاختيار . كما أن هذا التحليل يغفل الظــروف الاجتماعية التى أدت الىظهور النزعة الروحية المسيحية والبوذية الواضحة فى الأرض الخراب، ويغفل دور فلسفة برادلى المثالية وانثروبولجية فريزر على التكوين الايديولوجى للمرحلة ومن ثم الأرض الخراب .

وأخيرا فان مثل هذا التحليل لا يحدثنا بشىء عن وضع اليوت الاجتماعى كفنان وكجزء من صفوة تمارس التجريب الفكرى وتجد فى متناول يدها أنماطا معينة من النشر (الصحافة قليلة الانتشار والمجلة الصغيرة) . كما أننا لا نعرف من خلال هذا التحليل شيئا عن نوع الجمهور الذى ينشأ عن وضع كهذا وأثر هذا الجمهور على أسلوب القصيدة والأساليب الفنية المستخدمة فيها . ولا يتطرق هذا التحليل أيضا الى العلاقة بين القصيدة والنظــريات الجمالية المرتبطة بهــا والدور الذى يلعبه المفهــوم الجمالى فى ايديولوجية العصر وكيف يشكل هذا المفهوم تصميم القصيدة نفسها .

ان أى فهم كامل للأرض الخراب يجب أن يضع فى حسبانه هذه العوامل وعوامل أخرى أيضا . فلا ينبغى اختزال هذا كله الى حــالة الرأســمالية المعاصرة وان كان هذا لا يعنى على الاطلاق اغفال الوجود الثقيل للرأسمالية. على العكس تماما فكل العناصر السابقة ترتبط ارتباطا وثيقا بالبنــاء التحتى للمجتمع ، ومهمة النقد الأساسية تكمن فىفهم مركب العناصر المختلفة الفريد هذا والذى يعرف « بالأرض الخراب » . فالأرض الخراب رغمــا عن كونهــا نتــاجا لأزمة الايديولوجيــة البرجوازية الا أنهــا لا تناظر تلك الازمــة أو الظروف الاقتصادية والسياسية التى أنتجتها تناظرا بسيطا .

ان « الأرض الخراب » نفسها لا تعى أنهــا نتاج لأزمة ايديولوجيــة معينة ذلك أنهــا ان وعت هذا كفت عن الوجــود . لذا فهى تحتاج الى أن تترجم الأزمة الى مصطلحات كليــة شاملة . هذه الترجمة هى التى تمكن

الأرض الخراب من الامساك بالأزمة كجزء من الظـــروف الانســـانية ذات الديمومة والتى يشتركفيها قدماء المصريون والانسان الحديث على السواء. وهكذا نرى أن علاقة الأرض الخراب بالتاريخ الحقيقى لزمن كتابتها علاقة تتشابك وسائطها وتنعقد ، وهكذا أى عمل فنى كبير .

* * *

* الأدب والايديولوجيـــا :

يوضـــح انجلز فى ((**اودفيج فيورباخ ونهـــاية الفلســـفة الألمـــانية الكلاسيكية**)) ان **الفن أغنى وأكثر اعتاما من النظرية السياسية والاقتصادية لأنه ليس ايديولوجيا صرفا** . ومن المهم أن نص المعنى الحرفى للايديولوجيا فى المـــاركسية . فالايديولوجيا ليست فى المحل الأول مجموعة من العقائد ، بل هى الطريقة التى يمارس بهـــا البشر أدوارهم فى المجتمع الطبقى . كما أنهـــا القيم والأفكار والصور التى تربطهم بوظائفهم الاجتماعيـــة ، وتمنعهم بالتالى من معرفة المجتمع ، فى صورته الكلية ، معرفة حقيقية . والأرض الخراب بهذا المفهوم قصيدة ايديولوجية ، فهى تبين لنـــا الانسان فى سعيه لاكساب تجربته معان يستحيل معها فهم المجتمع فهما حقيقيا ، ومن ثم فهى زائفة . والأعمال الفنية كلها تنبع من مفهوم ايديولوجى للعـــالم ، فلا توجد أعمال فنية تخلو تماما من المضمون الايديولوجى ــ وفقا لبليخانوف. الا أن ملاحظة انجلز تبين لنا أن علاقة الفن بالايديولوجيا أكثر تعقيدا من علاقة الايديولوجيا بالقانون والنظرية السياسية اللذان يجسدان مصالح الطبقة الحاكمة بشكل أكثر شفافية . السؤال الآن اذن هو :

ما شكل العلاقة بين الفن والايديولوجيا ؟

ليس هذا السؤال سهل الاجابة ، حيث يمكن اجابته بوجهتى نظـــر مختلفتين ومتضادتين تماما . احداهما تقـــول ان الأدب ليس الا أيديولوجيا داخل اطار فنى معين ، وان الأعمال الأدبيـــة ليســـــت الا تعبيرا عن الايديولوجيات السائدة فى عصرها ، ومن ثم فهى ســـجينة ((وعى زائف)) لا تستطيع تخطيه والوصول للحقيقة . وهذا الموقف يميز الكثير من النقد ((المـــاركسى المبتذل)) ، الذى يرى فى الأعمال الأدبية مجـــرد انعكاس للايديولوجيا السائدة . ومن هذا المنطلق يعجز نقد كهذا عن تفسير التحدى الذى توجهه العديد من الأعمال الأدبيـــة الى الافتراضـــات الايديولوجية السائدة .

اما وجهة النظـــر المضادة فهى تتخذ قضية تحدى الأدب للايديولوجيا منطلقا لها ، وتجعل من هذه الخاصية جزءا من أجزاء تعريف الفن الأدبى . والفن الأصيل (كما يقـــول فيشر فى كتابه ((**الفن ضد الايديولوجية**)))دائما

ما يتجاوز الحدود الايديولوجية لزمنه ، ليمنحنا بصيرة تنفذ بنا الى الواقع الذى تخفيه الايديولوجيا عنا .

واعتقد أنا ان وجهتى النظر السالفتان يتميزان بقدر عال من التبسيط. والمفكر الماركسى الفرنسى لويس التوسير يقدم لنا رؤية أشمل لقضية العلاقة بين الفن والايديولوجيا — وان كانت هذه الرؤية لم تكتمل . فالفن لدى التوسير لا يمكن اختزاله الى ايديولوجيا محضة ، وانما تربطه بالايديولوجيا **علاقة** محددة . فالايديولوجيا تحدد الطرق الخيالية التى يمارس بها البشر تجاربهم فى العالم الواقعى ، وهى فى هذا تشبه الأدب من حيث التجربة التى يمنحنا اياها . فالأدب يعطينا الاحساس بما تبدو عليه المعيشة فى ظروف معينة ، وان كان لا يمنحنا تحليلا دقيقا لتلك الظروف . ومهما يكن من أمر فان الفن يمنحنا ما هو أكثر من مجرد الانعكاس السلبى للتجربة المعينة . وعلى الرغم من أن الفن يقع داخل حيز الايديولوجيا ، الا انه ينجح فى الاحتفاظ بمسافة فاصلة ما بينه وبينها ، تلك المسافة التى تسمح لنا بادراك طبيعة الايديولوجيا التى ينبع منها ذلك الفن . والفن بهذه العملية لا يمنحنا **معرفة** للحقيقة التى تخفيها الايديولوجيا عنا . فالمعرفة لدى التوسير تعنى المعرفة العلمية (نوع المعرفة التى يقدمها لنا كتاب ماركس ((**رأس المال**)) عن الراسمالية ، لا المعرفة التى تمنحنا اياها رواية ديكنز ((**أوقات عصيبة**)) عن نفس الموضوع) . والفرق بين العلم والفن لا ينبع من اختلاف موضوعيهما ، وانما من الطرق المختلفة لتناول نفس الموضوع . فالعلم يمكننا من معرفة الظرف معرفة مفاهيمية Conceptual ، بينما يمكنا الأدب من معايشة تجربة هذا الظرف . والأدب يشبه فى هذا الأمر الايديولوجيا ، الا أنه من خلال هذه العملية يسمح لنا أيضا بمعاينة طبيعة الايديولوجيا ، الأمر الذى يقربنا من الفهم الكامل لها ، ومن ثم المعرفة العلمية .

كيف يقوم الأدب بهذه العملية التى يذكرها التوسير ؟ تلك هى القضية التى يتصدى لها بيير ماشرى فى كتابه ((**من أجل نظرية للانتاج الأدبى**)) بتعمق أكثر . فماشرى يميز بين ما يسميه ((**الوهم**)) (أى الايديولوجيا أساسا) ، وبين **القصة** . **فالوهم (أى تجربة البشر الايديولوجية العادية) هو المادة التى يستخدمها اى كاتب ، الا أنه يحولها اثناء العمل الى شىء مختلف حينما يمنحها شكلا وهيكلا** . وعندما تكتسب الايديولوجيا شكلا محددا فان هذا يضعها داخل حدود قصصية معينة هى التى تسمح للفن بأن يبتعد عن الايديولوجيا ويحتفظ بمسافة فاصلة بينه وبينها ، وتلك المسافة هى التى تكشف لنا حدود هذه الايديولوجيا . وماشرى يزعم أن الفن بهذه العملية يساهم فى الانعتاق من الوهم الايديولوجى .

وفى رأيى أن التوسير وماشرى يتسمان بالغموض فى نقــاط أساسية كثيرة ، الا أن العلاقة التى يقترحانها بين الأدب والايديولوجيا لها أهمية كبرى . فالايديولوجيا وفقا للناقدين ليســت مجرد مجموعة من الخيــالات والأفكار التى تسير بلا هدى ، ذلك أن ايديولوجية أى مجتمع تتسم باتساق هيكلى . والايديولوجيا يمكن أن تكون موضوعا للتحليل العلمى طالمــا أنهــا تمتلك ذلك الاتساق النسبى ، كذلك ينطبق نفس الكلام على النص الأدبى طالما أنه ينتمى الى مجال الايديولوجيا . **والنقد العلمى يسعى الى تفســير العمل الأدبى على ضوء البنية الايديولوجية التى يمثل العمل جزءا متحــولا منها . كذلك يبحث مثل هذا النقد عن المبدأ الذى يحــكم مسافة الاقتراب والابتعاد ما بين العمل الأدبى والايديولوجيا .** وقد قام النقد المــاركسى فى أرفع أشكاله بهذه المهمة بالضبط ، ومثالنا على هذا تحليل لينين العبقرى لتولستوى الذى اتخذه ماشرى نقطة الانطلاق فى مشروعه النقدى .

مسرحية

الوزير العاشق

بين مسخ التاريخ والإسقاط الساذج

د. حامد أبو أحمد

عندما ذهبت الى قرطبة للمرة الاولى تداعت فى ذهنى ذكريات الاندلس ، وجالت فى خاطرى ومضات أيامها ولياليها وأمجادها وآثارها الباقية .. ومن منا لا يذكر الرصافة وعبد الرحمن الداخل وعبد الرحمن الناصر ، والمسجد الجامع ، وابن رشد وابن زيدون وولادة .ومن منا لا يردد فى ساعات صفائه قول شاعرها :

جادك الغيث اذا الغيث همى
يا زمان الوصل بالاندلس

والذاهب الى قرطبة يتجه مباشرة نحو المنطقة القديمة ، حيث مسجدها الجامع وسورها القديم وآثارها العربية الباقية. وكم كانت مفاجأة سعيدة لى أن عثرت فى هذه المنطقة على نصب تذكارى حديث أقامته الجامعات الاسبانية تشريفا واحتفالا بذكرى شاعر قرطبة العظيم ابن زيدون وفتاتها الشهيرة ولادة ، وهما من هما فى تاريخ العشق والهيام ، وأفانين الصبوات والغرام . ولانهما اشتهرا بذلك ، وعرفا فى الشرق والغرب بهذا الرباط لم ينس القائمون على هذا الامر أن ينقشوا على النصب بيتين لابنزيدون وآخرين لولادة باللغتين العربية والاسبانية . يقول بيتا ابن زيدون :

يا من غدوت به فى الناس مشتهرا
قلبى يقاسى عليك الهم والكدرا
لو غبت لم ألق انسانا أسر به
وان حضرت فكل الناس قد حضرا

وتقول ولادة :

أخاف عليك من نفسى ومنى
ومنك ومن زمانك والمكان
ولو أنى خبأتك فى عيونى
الى يوم القيامة ما كفانى

تداعت فىذهنى هذه الخواطر عندما تاهبت لمشاهدة مسرحية ((الوزير العاشق)) للشاعر فاروق جويدة ، وتوهمت أنى سوف ألقى ابن زيدون وولادة على خشبة المسرح ، بعد أن عشت معهما بخيالى طويلا . ولكن خاب ظنى منذ الوهلة الاولى : فما أبعد ابن زيدون فاروق جويدة عن ابن زيدون فتى قرطبة المثقف العاشق الشاعر الوزير الطموح ، وما ابعد ولادة فاروق جويدة عن ولادة بنت المستكفى ذات الاصل العريق والحسب والنسب ، والتى كانت حديث الناس والمؤرخين فى زمانها ، وما زالت حديث الناس

والشعراء والكتاب حتى يومنا هـذا .

لقد أباح الشـاعر فاروق جويدة لنفسه أن يمسخ التاريخ مسخا ، وأن يتحلل تماما من أى أصول أو قواعد مسرحية. وهذان عيبان خطيران يقضيان كلية على أى قيمـة فى عمله المسرحى ، الذى ظننـا وظن الكثيرون أنه فاتحة خـير للخروج من هـذه الازمـة الطاحنة التى يمر بها مسرحنا المعاصر .

أما عن مسـخه للتـاريخ فيكفى أن نقـيم مقارنة موجزة بين ابن زيـدون وولادة فى مسرحية فاروق جويدة وبينهما تاريخيا لنرى الى أى مـدى جاءت رؤيةفاروق جويدة مسخا وتشويها ، لا يجوز بأى حال من الاحـوال الا فى أزمنة ضاعت فيها الاصول، وانهارت الحدود ، وهى سـمة تتميز بها الفترة التى نعيشها حاليا. ويبدو أنهـا انتقلت بسهولة من المجال الاجتماعى الىمجال الفن : فاذا كان الفرد يمكن أن يصـبح مليونيرا فى غضون سنوات معدودة دون أن يبذل جهدا أو يتصبب منه العرق ، فان الفنان يمكنه أيضـا أن يحطم كل الحـدود والقيود ويصبح كل شىء فى آن واحد، كما يستطيع أن يخرج عـلى الناس بأى كـلام وأى رؤية حتى ولو كانت مسخا لا يمت الى الحقيقة بأى صلة . ان الصراع فى مسرحيـة فاروق جويدة يقوم على عملية مقابلة ساذجة بين حـب ولادة لابن زيدون وتفانيها فى حبه ، وبين طموح الشاعر ورغبته الحارة فى تسـلق كرسى الوزارة ، الذى يؤدى به الى السجن. وكم نصحته ولادة أن يكف عن هذا الطموح وأن يعيش للحب « وبس » ، لكنه لم يسـمع كلامها فدخل السجن ، وعانت هى الامرين فى بعده وحاولت أن تنساه،طالما أنهبعيد عنها، خاصة وأن هنـاك من يتقرب منها وهو الوزير ربيع ، الذى كان قدوتى بابن زيدون عنـد الملك ، والذى أصـبح الان خاميها وراعيها ، ونمـا الى ابن زيدون أن ولادة أحبتربيعا ونسيته فغضب فى نفسه (أى والله فى نفسه فقط !!) ، ثم كان مشهد اللقاء الاخير فى السجن ، بعـد أن ضاع الشباب والمجد . وتطلب ودلاة من حبيبها أن يعودا مرة أخرى فيقول لهـا انك قد خانت ، فتؤكد له أنها لم تخن بل ظلت على عهده ، فينهار ويمسك بها وهو يبقى قائلا : لم لم تقولى كل هذا من سنين

لم لم تقـولى .. خبرينى ..

ماذا يفيـد الان أن أبكى ..

والعمر ضاع ..

والحب ضاع ..

والارض ضاعت .. آه يازمن الضياع ..

ولان هذه الرؤية مشـوهة وبعيدة عن حقيقـة ابن زيدون وولادة كل البعـد ، فان الشخصيات هى الاخرى تاتى ممسوخة ، بعيدة تمـاما عن بيئتها ، وحقيقتها ، ووضعها الكامن فى ذهن كل من له أدنى علم بتاريخ الاندلس وشعرائها وكتابها .

فولادة فى مسرحيـة فاروق جويدة امرأة عادية جدا ، كل همها أن تحتفظ بحبيبهـا الى جانبها ، وتخاف من المناصب، وقد أصبحت وحيدة بعـد أن مات أبوها وماتت أمها . وابن زيدون يطمئنها قائلا :

لا .. لا تخافى

ان المليك الان يـدرك أننى أهل لمرتبة الوزارة ..

ولقد قضيت العمر أخدمه ..

قد كان حلمى

أن أرى طيف الوزارة ..

ومن العجيب أنمعظم أبيات المسرحية تدور حـول مقابلات من هـذا النوع ، ولذلك تقول له ولادة فى مكان آخر :

لو خيروك

ترى تختار روضتنا

أو للوزارة يا « عفريت » قد تهفو

كما أنها تلح على ابن زيدون للزواج منها قائلة :

أرجوك قل لى يا وليد (أى يا أبا ، وحـذفت لضرورة الشعر !!)

اتريدنى حقا ..

اتريدنى زوجا وأما ورفيقة ..
أم ساحة للملك تلهو عندها
بطموح عمرك كالصغار

ثم ان ولادة فاروق جويدة من النوعيات التى تفضل « ظل رجل ولا ظل حائط » ، ولذلك تقول فى أحد المشاهد:

وأنا أعيش الان وحدى
لو كان لى رجل أحس لديه
شيئا من أمان
الخوف أفسد كل ما عندى..

فهل هذه هى ولادة التى قال عنها ابن بسام فى ذخيرته « انها كانت واحدة أقرانها ينهالك الشعراء والكتاب على حلاوة عشرتها ، وكان مجلسها فى قرطبة منتدى لاحرار المصر » . وهل هذه هى ولادة التى كتبت بيتا على أحد عاتقى ثوبها مطرزا بالذهب يقول :

أنا والله أصلح للمعالى
وأمشى مشيتى وأتيه تيها

وكتبت على الاخر :

وأمكن عاشقى من صحن خدى
وأعطى قبلتى من يشتهيها

ان التاريخ يذكرنا لنا أن ابن زيدون كان أحد الشعراء الذين قصدوا منتداها الادبى، وهو فى ميعة الشباب . وقد ربطت بينهما أواصر الصداقة ثم الحب ، وكانت حدائق قرطبة وبساتينها مرتعا لحبهما. ثم حدثت جفوة بين العاشقين، لا بسبب طموح ابن زيدون ودخوله السجن كما يرى السيد فاروق جويدة ، وانما بسبب ميل رأته من ابن زيدون تجاه جارية لها كما يذكر المؤرخ ابن بسام . ويقال ان ولادة غضبت غضبا شديدا وكتبت لابن زيدون تقول :

لو كنت تنصف فى الهوى مابيننا
لم تهو جاريتى ولم تتخير
وتركت غصنا مثمرا بجماله
وجنحت للغصن الذى لم يثمر
ولقد علمت بأننى بدر السما
لكن ولعت لشقوتى بالمشترى

وقد يكون سبب الجفوة هو انضمام ابن زيدون لجماعةابن جهور الذين استولوا على الحكم فى قرطبة بعد سقوط الخلافة الاموية ، واقاموا أول جمهورية بها . وعلى أية حال فقد حدثت القطيعة ، وكانت ولادة هى البادئة ، وسمحت لعاشق جديد أن يتقرب منها هو الوزير أبو عامر بن عبدوس (ربيع فى مسرحية فاروق جويدة) . وكانت هذه ضربة قاصمة أصابت الشاعر ابن زيدون فأخذ يتوعد ابن عبدوس ويتهدده ، وكتب اليه الرسالة الهزلية كما هو معروف ومشهور ، ولكن ابن عبدوس لم يرضخ لتعريضه ووعيده ، كما أن ولادة لم ترق له وتعود لحبه . وظل ابن زيدون يشكو ويتألم ، وقال معظم شعره بعد الفراق ، ولذلك جاء كله شعر شكوى وألم وذكرى . لكن ولادة أصمت الاذن وأغلقت القلب دونه ، وقد جاءت قصائد ابن زيدون فى هذا الصدد من أروع وأخلد ما قيل فى ألم الفراق مثل قصيدته

أضحى التنائى بديلا من تدانينا
وناب عن طيب لقيانا تجافينا

وقصيدته :

انى ذكرتك بالزهراء مشتاقا
والافق طلق ومرأى الارض قد راقا

هذه اذن هى قصة حب ابن زيدون وولادة ، فكيف مسخها الشاعر جويدة مسخا وشوهها تشويها ، بحيث جاءت مقطوعة النسب ، مبتورة الاصل ، لاتحمل من العاشقين الا العنوان . ولم يحدث هذا مع هاتين الشخصيتين الرئيسيتين فقط ، بعد تعداه الى باقى الشخصيات فرأينا ابن عبدوس الحقيقى يحمل اسم وصورة شخصية باهتة فى المسرحية هو « ربيع » ، ورأينا أبا الحزم بن جهور حاكم قرطبة فى عهد ابن زيدون وولادة ثم ابنه أبا الوليد بن جهور ، رأيناهما فى المسرحية يأخذان اسم « الملك » ،وهو ملك باهت لا يصلح لاى زمان أو مكان . وما بالك بملك تذهب اليه ولادة (فى المسرحية) تستعطفه لاطلاق سراح ابن زيدون فيقول لها فى « غرور واستهزاء » :

ماذا وراءك يا ابنة الملك القديم ...
هل تحلمين بساحة الملك الجديد ..

هذا بعيد عن عيونك ..
تتآمرين على الملك ..

وهـــذا أســـلوب لا يليق الا بتجار العملة ومن لف لفهم من سادة . هذا الزمان . أمـــا ابو الحزم بن جهور فحاشاه أن يسف هذا الاسفاف . أما المؤرخ ابن حيان فساعةيصبح « حيان » ، وساعة يصـــبح « أبو حيان » حســـبما تقضى ضرورة الشعر !! ، وكذلك ابن زيدون نفسه ساعة يطلق عليه « أبو الوليد » وســـاعة يكون « الوليد » فقط وكلـــه جائز !! .

وهـــــذا المسخ والتشويه للشخصيات وللتـــاريخ يجعلنا نطرحهذا السؤال مرة أخرى: الى أى مدى يجوز للفنان أن يخرج عن اطار التـــاريخ فى مسرحية من هذا القبيل ؟ ولعل أوضـــح اجابة على ذلك هى ما قاله شـــيخ النقاد المرحوم الدكتور محمد مندور فى كتابه « مسرحيات شـــــوقى » . يقول : وبالرغم من صـــحة بعض الملاحظات الجزيئة التى أخذها النقاد على شوقى من حيثطريقة استخدامه للتاريخ، فاننا نستطيع أن نقرر أنه لم يخرج عن الحدود العامة التى يلتزمها الادباء عنـــدما يستقون مادتهم من التـــاريخ ، فهو لم يمتهن شيئا من حوادثه الكبرى أو من حقائقه العامة . فـــلم يزعم مثلا أن أنطونيو قد هزم أوكتـــافيوس أو أن كليوباترا قد انقـــذت مصر من براثن الرومان ، ولا أن المعتمد ابن عباد قد أنقذ ملكه فى أشبيلية. وانما تصرف شـــوقى فى حدود كليات التاريخ فاحترم الوقائع الكبرى وان يكن قد غـــير من دوافعها النفسية والاخلاقيـــة وفقا لنزعات مســـيطرة على نفسه . وفى مجـــال التاريخ الاسطورى عن قيس بن الملوح وعنترة انتقى من أحداثه مايلائم منحـــاه الادبى . ولذلك ربما يكون النقد أكثر صحة عندما يتناول هدف شوقى فىمعالجة التاريخ ، واســـــتقامة ذلك الهدف أو تناقضـــه ، ومبلغ سمو هـــذا الهدف ومقـــــدار جدواه » .

هذا ما يقوله الدكتور مندور عن مسرحيات شـــــوقى الذى تصرف فى حدود كليات التاريخ. ترى ما الذى كان ســـــيقوله لو رأى كاتبا حطم كلياتالتاريخ وجزئياته تحطيما كامـــلا ؟ . ونحن بالطبـــــع لم نكن نريد من الفنان فاروق جـــويدة أن يلتزم بالتاريخ التزاما حرفيا، ولكن كان يكفينـــــا أن يلتزم بالاحـــداث الكبرى التى يحس المتلقى بصدمة عنـــد الخروج عليها . أما ما عدا ذلك من تفاصـــيل وأهـــــداف وبواعث ومشاهد صـــــغيرة فانه يمكن التصرف فيها وفقا لمـــا يفرضه عليه فنه والهـــدف الذى يريد تحقيقـــه . أما أن يمســـــخ شـــخصيتى ابن زيدون وولادة وباقى الشخصيات الاخـــــرى مسخا كاملا بحجة ساذجة هى « الاسقاط » فهذا مالا نوافقه عليه . والا فمـــــا معنى أن يقدم لنا مسرحية عن شخصيتين شهيرتين من القرن الحادىعشر الميلادى (الخامس الهجرى) عاشـــا فى قرطبـــــة فى فترة ازدهارها وتألقها . ومن الخطا أن يتصور بعض النـــــاس أن قرطبة انهارت تمـــاما بمجـــرد سقوط الخلافة الاموية وانتقال السلطة الى بنى جهور فيها ، وبنى عباد فى اشبيلية،وسواهم من ملوك الطـــــوائف فى باقى المدن الاخرى . ان انهيـــــار الحضارات (والثقافات بالذات) لا يتم بين يوم وليلة ، ولذلك سوف يظهر فى قرطبة بعـــــد ذلك بأكثـــر من قـــــرن أعظم فيلسوف اســـــلامى وهو أبو الوليد ابن رشـــد (توفى ابن زيدون عام ٤٦٣ هـ وتوفى ابن رشـــد عام ٥٩٤ هـ) . اذن فلا يمكن أن يتم الاســـــقاط بالنسبة لقرطبـــة على النحو الذى فعله الشـــــاعر فاروق جويدة . فقرطبـــة ابن زيدون الحقيقى تختلف اختلافا بينـــا عن أوضاعنا المعاصرة ، ولهذا كان لابد من الامانة فى التصرف مع الوضع التاريخى ، أمـــا الاسقاط فيمكن أن يتم فى اطار الحدود المعقولة ، لا ان تكون المسرحية كلها اسقاطا وكانها تعالج أوضاعا راهنـــة لا تمت بصلة الى قصـــــة الشـــــاعر العاشق .

على أن هذا الاسقاط يقوم عـــلى رؤية أصبحت حاليا فى غاية السذاجة والسطحية هى أن تفرق العـــرب هو السبب

الرئيسى فى انحطاطهم وضياع بلادهم . وهذه الرؤية تغفل التفاعلات الحضارية والصراعات البشرية وعوامل التقدم أو التخلف ، كما أنها أصبحت مبتذلة لكثرة دورانها على الالسنة ، خاصة فيما يتعلق بالاندلس . والدارس المدقق لتاريخ الاندلس يعلم أن المسيحيين فى شمال شبه الجزيرة الايبيرية جمعوا شراذمهم منذ السنوات الاولى للفتح الاسلامى ، وظل الصراع بين المسلمين وبينهم متواصلا ، وكلما تقدمت السنوات فقد العرب أجزاء مما تحت سيطرتهم ، وقد يستردون بعضها فى فترة قوة، الى أن ضاقت بهم الرقعة ولم يعد لهم الا مملكة غرناطة، حتى خرجوا منها عام ١٤٩٢ على يدى الملكين الكاثوليكيين فرناندو وايزابلا . اذن فهى عملية صراع طويلة وكان يمكن للمؤلف فاروق جويدة أن يفيد منها فى فترة الازمة التى ألمت بقرطبة وعاشتها ابن زيدون وعاشتها ولادة ، ولكن يبدو أن مؤلفنا آثر الطريق السهل بدلا من الدخول فى صراعات ، لعله يظن أنها لا تخدم هدفه . وأغلب الظن عندى أن مؤلفينا المعاصرين لم يعودوا يجهدون أنفسهم فى القراءة أو دراسة فلسفة الادب أو تكوين نظرية معينة ، ومن ثم يخرجون على الناس بكلام سطحى لا معنى له .

كما أن فى مسرحية الاستاذ جويدة عيبا كبيرا أشرنا اليه من قبل هو عدم الالتزام بأى أصول أو قواعد درامية .. ونحن لا نطلب منه الالتزام بأصول المسرح الكلاسيكى مثلا كتقسيم الادب المسرحى الى كوميديا أو تراجيديا ، ووحدة الزمان والمكان والحدث، وبناء المسرحية على أزمة تتصارع فيها قوى نفسية وأخلاقية متعارضة وغير ذلك ، فقد جاءت بعد المسرح الكلاسيكى مسارح أخرى مثل المسرح الرومانتيكى ، ومسرح العبث والمسرح الملحمى .. الخ ، ولكننا نطلب منه أن يلتزم بقواعد الفن على الاقل . ذلك أن مسرحية «الوزير العاشق» كلها عبارة عن مجموعة من المشاهد التى لا يربط بينها الا عقدة واهية هى حب ولادة لابن زيدون وتهافتها على حبه ، وطموحه الذى أدى به الى السجن ، وتركها وحيدة ، وكانت فى حاجة الى من يقف بجانبها ويرعاها . وكما أن هذه العقدة تجافى أصول التاريخ بل وتعتبر تعديا عليه كما بينا من قبل فانها أيضا تجافى أصول الفن . ولذلك فان معظم المشاهد مكررة ، واقرأ المسرحية ان شئت ستجد أن الحوار قائم فى أغلب الاحيان على الموضوع الذى أوضحناه . كما أن المواقف والشخصيات والحوار لاتتطور فى مسرحية تاريخية كهذه الى أزمة تنتهى بحل على نحو ما.

ومن ثم فانها لا تثير فى النفس أى مشاعر أو عواطف ، بل ان ما يحسه المرء هو التزييف كل التزييف .

ولان الشاعر يسوغ لنفسه الخروج على التاريخ وعلى الاصول الفنية ، فانه لا يتورع أيضا عن الخروج على أبسط القواعد اللغوية . واقرأ معى ما جاء على لسان ولادة (وحاشا لولادة الادبيةالشاعرة المرهفة الحس أن تقول مثل هذا الكلام) .

لا يسأل الانسان عن أقداره يأتى الحياة فلا يشار ...

ولست أدرى كيف وضعكلمة « يشار » مكان « يستشار » وحتى هذه الكلمة الثانيةليست مما يصح فى الشعر أو على الاقل فى هذا الموضع . ولعله أراد أن يعبر عن بعض ما عبر عنه الشاعر المهجرى العظيم ايليا أبو ماضى فى قصيدته « الطلاسم » (جئت لا أعلم من أين ولكنى أتيت .. الخ) فجاء تعبيره مسخا أيضا .. وهذا مجرد مثل من هذا الشعر الذى قدمه لنا الشاعر فاروق جويدة فى مسرحيته . ولعله كان منالافضلى له الف مرة اللجوء الى النثر بدلا من هذا الكلام الموزون الخالى تماما من روح الشعر . ومن العجيب أننا فى زحمة « تخمة الشعر الحديث » وغياب النقد ، تصورنا أن أى كلام

[illegible]
التفعيلات يدخل فى عالم الشعر الصحيح . مع أن الحقيقة أبعد من ذلك .. فقد تأتى قصيدة النثر فى بعض الاحيان أبلغ وأسمى من أى قصيدة موزونة ، وهذا ما حدث مثلا بالنسبةلكتاب أو مرثية الشاعر الاسبانى العالمى « خوان رامون خمينيث » « حمارى وأنا » التى استحق عليها جائزة نوبل فى الاداب عام ١٩٥٦ .أما أن تكون المسرحية كلها موزونة وليس فيها شعر على الاطلاق فهذا نذير بالخطر . واقرأ معى ما جاء على لسان ابن زيدون مثلا :

لكن شعرى فى المعارك قد خسر
حربته يوما فلم يصمد ...
فالسيف أطول من أقاويل
اللسان ..
والشعر يقطع كالرقاب

وقارن معى بين هذا الشعر وبين قصيدة أبى تمام المشهورة : « السيف أصدق أنباء من الكتب
فى حده الحد بين الجد واللعب » .

كان يمكن اذن أن يكون الشعر عوضا عنغياب بعض العناصر الدرامية،كما كانيمكن أن يؤدى الى ابداع صور جميلة تثير العواطف وتثرى الخيال ، وكان يمكن أنيضفى علىالحوار جمالا ورقةونضارة، لكنه جاء باردا باهنا ، فأصبح مجرد وزن فقط لا يمت الى الشعر الصحيح بسبب . ولولا ضيق المقام لضربنا أمثلة كثيرة من هذا الشعر المسرحى الجديد مثل قوله « والشاعر العملاق سلطان .. على كل القلوب .. بدون جيش .. .. أو سيوف .. أو خلافه»، أو قوله : هذا بعيد عن عيونك .. صدقينى .. الخ ولكن ليس هذا شأننا الان .

وتبقى فى النهاية كلمة أخيرة هى أن هذه المسرحية الشعرية الاستاذ فاروق جويدة هى أفضل ما يقدم الان على مسارحنا ، وربما تكون فاتحة خير فعلا ، اذ أن لها ميزة كبيرة لابد أن نؤكد عليها هى أنها لفتت الانظار ، واثارت خيال النقاد وحفزتهم الى المشاركة بجدية فى انتشال قيمنا الادبية والفنية من الهوة التى سقطت فيها . وهذه فى حد ذاتها فضيلة كبرى سوف تظل مرتبطة بهذه المسرحية الى ما شاء الله .

باليه موسكو الكلاسيكي
فن رفيع واقبال جماهيري

أحمد مختار

شاهد أكثر من ثمان آلاف متفرج ليالى الباليه السوفيتى التى قدمت على مسرح البالون منذ السادس والى العاشر من ديسمبر ضمن احتفالات اكاديمية الفنون بعيدها الفضى ١٩٥٩ ـ ١٩٨٤ هذا بالاضافة لالاف المشاهدين الذين احتشدوا خارج المسرح ولم يجدوا مكانا خاليا بالرغم من مئات المقاعد التى وضعت بالممرات وعلى جوانب المسرح وحتى بين الصفوف .

ان هذا العدد من المتفرجين يتخطى بكثير اعداد المشاهدين لموسم كامل من مواسم فرقة البالية المصرية .. وهذا يؤكد أن المتفرج المصرى قادر على تمييز ما يقدم له فينجذب نحو الفن الجيد ويعطى ظهره للفن المتدهور .. وهذا ليس تقليلا من قدرة فرقة الباليةالقاهرة ولكنه قياسا لقدراتها التى تتدهور يوما بعد يوم منذ احراق الاوبرا المصرية وانجذاب الراقصين الجيدين والمدربين المصريين لشارع الهرم والملاهى الليلية واستعراضات التليفزيون كخلفية للمغنى أو فى فوازير رمضان وخلافه مما يقدمه لنا التليفزيون . ذلكهروبا من الظروف الاقتصادية القاسية . بالاضافة الى طرد خبراء الباليه السوفييت من مصر بقرار غير مدروس وهجرة البقية الباقية من المدربين والراقصين المجيدين الى بلاد العالم حيث يجدون الرعاية الكافية ..

ولسنا بصدد أن نعكر صفو احتفالات الاكاديمية بعيدها الفضى ولكنها فرصة لنؤكد أنه حان الوقت لمراجعة أنفسنا كوزارة ثقافة ومسئولين عن البالية ورئيسة الاكاديمية والمشرفين على باليه القاهرة واتخاذ قرارات من شانها تقديم فن جيد لهذا المتفرج الذى فرغت قاعات مسارحنا منه .

باليه موسكو الكلاسيكى

قدمت فرقــة باليــه موسكو الكلاسيكى لجمهور القاهرة برنامجين الاول عن مسرحيــة من فصلين بعنوان « ملاعب تربسيكور » Tricks of Terpsichore

والثانى برنامج للمنوعات وهو من جزئين الاول عرض به بحيرة البجع ورقصة ثنائية من بالية القرصان بعنوان آدم والجزء الثانى كان عبــارة عن مسرحية من فصل واحــد ومشهدين هى « طقوس الربيع » ولا يسعنى الا ان أسجل اعجابى بهذه التقنية الفريدة وهذا الاداء المعبر المبدع الذى حرمت منه أعين المتفــــرج المصرى لمدة زادت الان عن ١٠ سنوات .

وفرقة باليه موسكو الكلاســيكى أنشأت ســنة ١٩٦٨ لتقديم العــروض الكلاسيكية والعروض الحديثة التى تاخذ الطابع والفورمة الكلاسيكية .

تتكون الفرقة من ٥٥ راقص وراقصة من الراقصين المنفردين منهم جالينــا شليبينا Galina Shliapina الحاصلة على الجائزة الذهبية كاحسن راقصة بموسكو — وستانيسلاف ايساف Stanislav Isaev الحاصل على الجائزة الذهبية كاحسن راقص بموسكو وأيضا أنا سردبوك Anna Serduk وفيرا تيماشوفا V. Timashova — وجالينا سكاراتوفا G. Skuratova والكسندر جورباتيفيتش A. Gorbatsevich — وايجــور ترانتييف Igor Terentiev ونينا أوســــيبين Nina osipian — وأولجا بافلوفا Olga pavlova ونينــا دانيلوفا N. Danilova — وفاليرى تروفيمتشـــــوك V. Trofimtchuk ومعظمهم تدرب لاعلى مستوى ويتمتع بشهرة عالية .

وقــد ألتقيت ببعض أعضــاء الفــرقة وعلى رأســهم المـــديرين الفنيين لفــرقة باليه موسكو الكلاسيكى نتاليا كازاتكينــا Natalia Kasatkina وفلاديمير فاسيليف Vladimir vasilev

* نتاليا كازاتكينا :

كيف بدأت علاقتك بتصميم الرقص واخراجه ؟

** بدأت أنا وزوجى فاسيليف العمل فى المسرح البلشوى سويا فلم تكن لدى أمنية أخرى فى حياتى سوى أن أصبح راقصة وأصبح كلانا السوليست لفرقة البلشوى وقد بدالنا سويا أن الريبرتوار المحدود لفرقة البلشوى ليس كافيا ومشبعنا لنا .

وهكذا بدأنا فى تصميم بعض الرقصات ولعله من الغريب أن أول رقصـــة صممناها معا قد عرضت لاول مرة خارج الاتحاد السوفيتى منذ ثلاثة وعشرون عاما فى مصر .

* ما هو هيكل التدريب فى فرقتكم ؟

** فى الصباح تبدأ الفرقة الدرس Class وهو أطول زمنا من أى فرقة أخرى لان فرقتنا هى فرقة الراقصين المنفردين انها فرقة السوليست ..

وبعد ذلك تبدأ التدريبات المنفردة لكل راقص على حدة ثم نبدأ فى اجراء البروفات أما على رقصات قديمة أو ورقصات ســوف تعرض فى أقرب ريبرتوار .. وفى صالة من الصالتين التى تمتلكهما الفرقة يتدرب عازفو الاوركسترا وهناك برفات خاصة للراقصــين الذين التحقوا مؤخرا مع الفــرقة وفى المســاء اذا لم يكن هناك عرض فاننا نعيــد بعض الرقصات للتدريب عليها . وفى الليل ننام سبع أو ثمان ساعات لنبدأ يوم جــديد من التدريب المستمر .

* بما يتميز فن الباليه ؟

** اعتقد أن فن الباليــه لا تنحصر مكانتــه بالنسبة للافراد فقط بل يلعب دوره بالنسبة للامم أيضا فهو فن توحيد الامم والشعوب . انه كمثل فن التصوير والموســيقى لا يحتاج الى ترجمة أو مذكرة تفصيلية للشرح — ان لغة الباليه لغة مفهومة لاى شخص.

* هل كانت هناك صعوبات للعرض فى مصر ؟

** نعم وهذه الصعوبات اعتقد أنها تواجه الباليه المصرى أيضــا فارضية المسرح ليست مستوية مما يسبب خطورة على الراقص .

وحتى بعد تغطية الارضية بالبلاستيك فانها لم تملأ الثقوب بالارضية وهذا البلاستيك الذى التصق ببعضه بشريط لاصق فانه مزلق وهناك خطورة أن تتعلق به أرجل الراقص. وهناك أيضا مشكلة « برودة المسرح » فانت ترى أنه عمليا فالراقصين يرقصــون تقريبا عــــرايا ..

ولكنى انتهز الفرصة لاشكر تعاون أكاديمية الفنــون وخاصة د. ماجــدة صــالح عميدة معهد الباليه ود. يحيى عبد التواب الذين ساعدونا كثــيرا فى توفير الامكانيــات للعرض وأيضا كانوا عونا لنا فى تجوالنا فى الزيارات الصباحية .

وأتمنى أخلص الامانى لفرقة الباليه المصرية وأنا أعتقد أن المصريين عطائين جــدا كراقصين وأنهم سوف يتقدمون فى جميع المجالات فى الرقص الفكلورى والرقص الكلاسيكى والرقص الحديث ولكن على الطريقة المصرية ....

* جالينا شلبيينا Galina shlepina

ماذا عن علاقتك بفن الباليه

** والداى ليسا من الفنانين فوالدى عامل أساسات بناء ووالدتى مزارعة وطبعا فى عائلة كهذه فلا يوجد بدر واحد لكى تصبح فنانا محترفا .. بالصدفة سمعت فى الرادبو أن البنات الصغيرات مدعوات لكى يذهبن الى مدرسة تصميم الرقص بمدينة بيرم Pyrm وتحت ضغطى الشديد أخذنى والدى الى بيرم وقد قبلت هناك ولمدة ثمانى سنوات درست الباليه ثم التحقت بالفرقة سنة ١٩٧٠ وهاأنا أعمل بالمسرح لمدة احدى عشرة سنة الان .

وأنا أحب عملى كراقصة محترفة من كل أعماقى ولا يمكننى أن أتصور حياتى بدونه ولكنى أعلم أن عملى كراقصة سريعا ما سينتهى لانه هناك حد لعمر الراقص على المسرح ولذلك فانا سوف أكمل التعليم المعهدى العالى لكى أصبح مدربة .

* ستانسيلاف ايساف Stanslav Isaev

اسم عالمى حاصل عى الميدالية الذهبية فى مسابقات موسكو سـنة ١٩٨٠ ثم على الميدالية الذهبية سنة ١٩٨١ فى فارنا فى بلغاريا كمـا حصل على الميدالية الذهبية ليس فقط عن الرقص ولكن أيضا عن طريقة تعبيره أثناء الرقص . وأخيرا حصــل على أكبر جائزة لاكاديمية الرقص بباريس منذ ٦ شهور .

** والداى ليس لديهم أى عـلاقة بالفن ولـكن فى عائلتى الفن دائمـا شـيئا محبوبا لقد بدأت الرقص وأنا عمرى ٦ سنوات وبعد ذلك التحقت بنفس المدرســة التى اشتركت بها جالا فى بيرم .. ثم تخرجت من المدرسة وأنا أعمل لفرقة البالية الكلاسيكى لمدة ١٠ سنوات الان ، أنا أشكر الظروف التى جعلتنى أرى مصر فهـذا الجمال الساحر الموغل فى القدم الذى سمعنا عنه يمكننا الان أن نراه .

** أولج سوكولوف Oleg Sok›lof

كانت مدرستى الاولى فى مدينة فارونيش Varonish هكذا بدأت دراسة الباليه لمدة ٣ سنوات ثم ارسلت لموسكو لمدة ٦ سنوات ومنذ ذلك الحين وأنا أسعد بالرقص مع فرقة باليه موسكو الكلاسيكى .

* ماذا عن المتفرج المصرى والسوفياتى ؟

** نحن نعرض فوق مسرح الكرملين السوفيتى فنحن لا نملك مسرحا خاصا بنا لان فرقتنا تعتمد على تقديم العروض الخارجية وهذا المسرح الكبير الذى يتسع لاكثر من ٤٠٠٠ متفرج ما بين مهتم بالباليه ومتفرج عادى وخاصة أن هذا الفن فن محبوب لدى لجميع فى الاتحاد السوفياتى . عندما جئنا لنعرض هنا كان لدينا هذا التوتر الســابق للعرض فنحن لم نكن نعرف شيئا عن المشاعر الداخلية للشعب المصرى وعلاقته بالاشياء وبعبارة مختصرة كان جمهورا مجهولا بالنسبة لنا ولكن بعد نهاية الفصل الاول فى ليلة الافتتاح ومع هـذه العاصفة من التصفيق فقد تحققنا من ان كل شىء سيصبح على ما يرام .

وما يمكننى قوله عن المتفرج المصرى أنه فى الحقيقة جمهور ذكى وماهر جدا فقد فهم كل شىء أردنا التعبير عنه وبدقة متناهية كما قصدناه .

ان جمهورا كهذا له الحق أن يكون له الباليه الخاص به لقدرته على فهم الباليــه بهذا العمق .

* ما هى الصعوبات التى لاقتكم فى عروضكم بالقاهرة ؟

** أول صعوبة هى المياه فلم تكن هناك دورة مياه واحدة تعمل على خشبة المسرح الا انهم بعثوا لنا بالمياه فى آخر ليلة للعروض .. ثانى الصعوبات هى برودة المكان خلف الكواليس ففى هذا المكان من افريقيا فان البرودة أشد من الاتحاد السوفيتى . هــذا مالم نكن نتوقعه بالمرة .



محنة التعليم في مصر

د. سعيد اسماعيل على


Bibliotheca Alexandrina
05330731